CRISTIAN VASILE

LITERATURA ȘI ARTELE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ

1948–1953

istorie contemporană

HUMANITAS

Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc

Cristian Vasile este cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga" (Programul *România şi Europa în secolul XX*). A fost secretar ştiinţific al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2006 – aprilie 2007), coordonator al Comisiei Prezidenţiale Consultative pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2007 – decembrie 2009), coeditor, împreună cu Vladimir Tismăneanu şi Dorin Dobrincu, al *Raportului Final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (Humanitas, 2007).

Volume publicate: *Între Vatican şi Kremlin. Biserica Greco-Catolică în timpul regimului comunist* (Curtea Veche, 2003); *Istoria Bisericii Greco-Catolice sub regimul comunist 1945-1989. Documente şi mărturii* (Polirom, 2003); *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist* (Curtea Veche, 2005); *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului* (în colaborare cu Vladimir Tismăneanu, Humanitas, 2008).

A publicat studii, articole şi recenzii în periodice academice: *Altarul Banatului*, *Analele Sighet*, *Annuario*, *Anuarul IRIR*, *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol"*, *Anuarul Institutului de Istorie Orală*, *Arhivele Securităţii*, *Arhivele Totalitarismului*, *East European Quarterly*, *Études Balkaniques*, *Historical Yearbook*, *Quaderni de la Casa Romena di Venezia*, *Revista Arhivelor/Archives Review*, *Revista Istorică*, *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Catholica*, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, în reviste de cultură: *Adevărul Literar şi Artistic*, *Apostrof*, *Cultura*, *Idei în Dialog*, *Memoria. Revista Gândirii Arestate*, *22*, *Timpul*, *Vatra*, precum şi capitole în volume colective: „Une répression différenciée: uniates et orthodoxes dans la Roumanie stalinienne, 1948–1965", în Nicolas Bauquet, François Bocholier (eds.), *Le communisme et les élites en Europe Centrale*, PUF, Paris, 2006; „Propaganda and Culture at the Beginning of the Communist Regime", în Vladimir Tismăneanu (ed.), *Stalinism Revisited: The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe*, CEU Press, Budapest–New York, 2009.

CRISTIAN VASILE

LITERATURA ȘI ARTELE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ

1948–1953

Cu o prefață de
VLADIMIR TISMĂNEANU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria „Istoric contemporană" este coordonată de
Cristian Vasile şi Vladimir Tismăneanu

Redactor: Cătălin Strat
Coperta: Andrei Gamarţ
Tehnoredactor: Manuela Măxinean
DTP: Denisa Becheru, Dan Dulgheru

Tipărit la „Accent Print" - Suceava

© HUMANITAS, 2010

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
VASILE, CRISTIAN
Literatura şi artele în România comunistă: 1948-1953 / Cristian Vasile; pref.: Vladimir Tismăneanu. – Bucureşti: Humanitas, 2010
Bibliogr.
Index
ISBN 978-973-50-2773-5

I. Tismăneanu, Vladimir (pref.)

821.135.1.09"1948/1953"
7(498)"1948/1953"

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi Cartea prin poştă: tel./fax 021/311 23 30
C.P.C.E. - CP 14, Bucureşti
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.libhumanitas.ro

Cuprins

Despre o reuşită istoriografică, scrisă cu pasiune, rigoare, curaj şi sagacitate (Vladimir Tismăneanu) 9

Lista abrevierilor 15

Introducere 17

Ministerul Artelor, Secţia de Propagandă şi Agitaţie şi „îndrumarea" culturii 38

Impunerea controlului comunist asupra culturii. Aspecte instituţionale 38

Funcţionarea Secţiei de Propagandă şi Agitaţie înainte de 1948 48

„Îndrumarea culturii" 50

Funcţiile Secţiei de Propagandă şi Agitaţie 54

Propaganda comunistă şi relaţiile culturale externe 59

Literatura realismului socialist 71

Strategii de atragere şi manipulare a scriitorilor 71

Index librorum prohibitorum 72

Scriitorii – între cedare şi ambiguitate 74

Cenzura şi controlul informaţional 76

De la SSR la o Uniune a Scriitorilor obedientă 79

Combaterea cosmopolitismului
și a obiectivismului burghez din literatură 84
G. Călinescu și alte demisii morale 85
Noi direcții tematice 88
Dezbaterile și cenaclurile ca filtre de verificare ideologică 92
Sfidarea tinerilor scriitori 96
Succesele noii literaturi și problema calității scriiturii 98
Centenarele clasicilor literaturii 101
Privilegiile materiale ale scriitorilor 103

Teatrul în primii ani de regim comunist 108
Interzicerea piesei *Arsenic și dantelă veche* 109
Învățământul superior teatral 113
Controlul comunist asupra repertoriilor 116
Acomodarea unor oameni de teatru cu regimul comunist 118
Recuperarea lui Caragiale 122
Instituirea teatrului realist-socialist. Universul kafkian 125

Artele plastice în timpul stalinismului integral 130
Perioada de tranziție (1944–1947) 130
Donațiile de colecții de artă și regimul utilității publice 134
Avantajele materiale ale artiștilor „cooptați" 137
Cazul Maxy 139
Limitarea contactelor cu Occidentul
și intensificarea controlului 142
Lucrările de artă și comenzile de stat 144
Fondul Plastic 149
Înființarea Uniunii Artiștilor Plastici 153
Critica de artă 158
Condițiile materiale ale artiștilor 160

Distrugerea și degradarea unor lucrări de artă 164
Noile muzee 166

Creația muzicală – sfârșitul diversității și impunerea controlului ideologic 172
Folclorul 175
Opera 187
Muzica ușoară 196
Uniunea Compozitorilor din RPR 199

Cinematografia – arta cea mai importantă 211
Cinematografia în perioada de tranziție de la „epoca veche" la filmul propagandistic 211
Utilizarea electorală a filmului 213
Începuturile uniformizării. Sovromfilm 216
Problemele de difuzare a filmului 222
Filmul și combaterea prejudecăților religioase 226
Jurnalele de actualități și cele cu teme agrare 228
Comitetul pentru Cinematografie 233
Planificarea în domeniul creației și producției de film 236
Filmul *Mitrea Cocor* 244
Demascarea devierii de dreapta și impactul asupra cinematografiei 247
Organizațiile de bază din instituțiile de artă 252
Scenariile de film 254
Film profitabil *versus* producție ideologică 257

Învățământul românesc în epoca stalinistă 261
Activitatea Comisiei de Învățământ Public 261
Înlocuirea ministrului Ștefan Voitec 266
Noua lege a învățământului 267

Învățământul filologic 273
Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu" 277
Învățământul artistic 282
Învățământul muzical 289

Încheiere 295

Literature and the Arts in Communist Romania, 1948–53 307

Bibliografie 310

Indice de nume 327

Despre o reuşită istoriografică, scrisă cu pasiune, rigoare, curaj şi sagacitate

Prefaţă de Vladimir Tismăneanu

L-am întâlnit pentru prima dată pe Cristian Vasile în 1998, în sala de lectură a cadrelor didactice de la Facultatea de Istorie din Bucureşti. Participam alături de Dinu C. Giurescu, Stephen Fischer-Galati, Ioan Scurtu şi Adrian Cioroianu la o dezbatere ce îşi propunea să răspundă la întrebarea *A fost diferit regimul comunist din România?* Discuţia a fost animată, iar audienţa (studenţi, profesori, cercetători) a fost activă şi a pus întrebări care i-au stimulat pe cei de la prezidiu. La finalul dezbaterii, am schimbat câteva cuvinte cu studentul de atunci care îmi solicitase un autograf pe volumul ce tocmai apăruse în ediţie românească – *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*. Ştiam că la Catedra de istorie contemporană românească supravieţuiseră şi câţiva influenţi profesori formaţi în anii naţional-stalinismului, care nu erau neapărat dispuşi să meargă în direcţia asumării depline a trecutului comunist, şi bănuiam că erau încă fascinaţi de o anumită vulgată istoriografică îndatorată perioadei Ceauşescu. Ulterior, Cristian Vasile mi-a confirmat această impresie. Pe unii dintre aceştia urma să îi regăsim printre detractorii *Raportului final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România într-o companie deloc onorantă. Am crezut însă că se poate întreţine o relaţie directă cu studenţii sau mediată de ceilalţi profesori, tineri sau consacraţi, cu care eram, de altfel, în cele mai cordiale relaţii. Nutream speranţa – ba chiar credinţa – că măcar o parte dintre cărţile mele ajung la studenţi chiar dacă nu sunt întotdeauna

recomandate de profesori. Preluasem în acel an conducerea prestigioasei reviste *East European Politics and Societies*, eram încărcat de pliante de promovare a publicației și îi încurajam pe studenți, cercetători în științe umaniste, profesori de istorie și politologie să o procure, să ne ajute cu sfaturi și, de ce nu, să ne trimită texte. Aveam să îl reîntâlnesc pe Cristian Vasile peste un an, ca jurnalist cultural, în redacția revistei *22*. Ca redactor, responsabil cu rubrica de istorie, m-a însoțit atunci în mai multe locuri, mai ales că pentru mine vara lui 1999 – o intensă vizită în România, la un deceniu de la miraculosul an 1989 – a fost plină de evenimente pe care am fost bucuros să le onorez: lansarea volumului *Fantasmele salvării* desfășurată la Centrul Cultural American, o conferință pe care am susținut-o la Fundația Culturală Română, participarea la manifestările de la Colegiul Noua Europă. Am purtat atunci mai multe conversații cu cel care era doar un tânăr masterand, un istoric în devenire. Însă Cristian Vasile studiase deja în Arhivele SRI și în Arhivele Naționale și în curând avea să devină cercetător științific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga". Peste ani am folosit expertiza lui în ceea ce privește funcționarea și organizarea sistemului arhivistic.

În mai multe rânduri am fost acuzat că îmi laud prietenii. Răspund de fiecare dată cu detașare și ușor sarcastic: *ați vrea să îmi laud dușmanii?* Îmi apreciez prietenii, mai ales că de cele mai multe ori ei fac parte, ca și mine, dintr-o comunitate epistemică, sunt intelectuali validați prin opera lor, pe care nu numai eu, dar și alți cercetători consacrați o trec pe lista de recomandări bibliografice în domeniile lor de specializare (în speță: pentru înțelegerea regimului comunist). Pot spune, fără să exagerez prea mult, că am asistat de fapt la geneza acestei cărți. Cu Cristian Vasile am reluat dialogul prin 2004. Se ocupa deja de politicile culturale ale regimului Gheorghiu-Dej. A comentat pe larg în 2005 dialogul meu cu Ion Iliescu transformat în volum (*Marele șoc din finalul unui secol scurt*), fiind printre cei care au înțeles diferența dintre cercetătorul-intervievator și martorul subiectiv al istoriei comuniste care era șeful statului de atunci.

Nu era o simplă recenzie, era și un portret pe care îl făcea lui Ion Iliescu („Un martor important: Ion Iliescu și istoria României comuniste", în *AIO – Anuarul Institutului de Istorie Orală*, VI, 2005, pp. 393 și urm.), ca un istoric care cunoaște în profunzime evoluțiile cultural-ideologice din timpurile comunismului și demontează în mod profesionist afirmațiile autojustificatoare (*self-serving*) ale fostului președinte în ceea ce privește sistemul cultural și educațional, Uniunea Asociațiilor de Elevi din România (UAER), organizație de tip front atât de familiară lui Ion Iliescu.

Unele capitole și subcapitole ale acestui volum au fost inițial comunicări și conferințe. Am asistat la 14 mai 2009 la remarcabila lui prezentare – de la Woodrow Wilson International Center for Scholars – despre cultura română de „război rece" din primul deceniu comunist, pe care am semnalat-o la vremea ei. (Vladimir Tismăneanu, *La Wilson Center: „Communist Romania's Cultural Cold War, 1947-1960"*, http://tismaneanu. wordpress.com/2009/05/16/communist-romania%e2%80%99s-cultural-cold-war-1947-1960/.) Lucrarea de față continuă de fapt demersul care se regăsește și în *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului*, cartea la care am lucrat amândoi. Despre dramaturgia românească din anii 1950 și despre unele personaje ale cărții (actrița și regizoarea Marietta Sadova, scriitorul Petru Dumitriu) am scris împreună cu Cristian Vasile texte care au apărut în periodice academice și în reviste culturale (Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, „Turneul Teatrului Național la Paris din 1956: Secția de Relații Externe, exilul și raporturile culturale româno-franceze", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 8, 2009, pp. 193–206; *iidem*, „Petru Dumitriu și cataclismul stalinismului românesc", în *22*, 28 aprilie 2009; *iidem*, „Fascism, teatru și istorie. Marietta Sadova și Garda de Fier", în *Apostrof*, anul XX, nr. 9 (239), 2009, p. 6.)

Nu sunt deloc străin de unele tribulații din artele plastice autohtone. Am crescut cu multe statui și monumente ale realismului socialist. Am locuit de la naștere și până în 1965 pe strada Grigore Mora, apoi pe strada Iuliu Tetrat (prima aproape de Statuia

Aviatorilor, a doua lângă Piața Dorobanți). Geografia zonei de nord a capitalei, care îmi este familiară, includea și atelierele din perimetrul străzii ing. Ermil Pangrati, unde au lucrat artiștii epocii comuniste (unii conformiști, alții adeseori, mai ales după 1965, oarecum iconoclaști). Când eram copil, priveam cu interes cum se înalță – nu departe de strada mea – statuia lui Iosif Vissarionovici Stalin de la intrarea în Parcul Herăstrău, din zona (acum) Pieței Charles de Gaulle (fostă Aviatorilor, fostă I.V. Stalin), statuie lucrată de sculptorul Dumitru Demu, cel care avea să părăsească „paradisul" comunist instaurat de Generalissimul pe care îl turnase în bronz. La Caracas, în 1982, în biblioteca mătușii mele – Sofia Imber, cunoscută în domeniul criticii de artă –, am citit memoriile lui Demu, emigrat în Venezuela, în care povestea despre instrucțiunile primite din partea lui Iosif Chișinevschi privind „surâsul lui Stalin". În anii 1970, tatăl meu a lucrat ca redactor la Editura Meridiane, care tipărea cu predilecție lucrări de istorie și critică de artă. Eu însumi urma să fiu bursier al Muzeului de Artă Contemporană din Caracas (Venezuela), unde am scris un eseu pentru catalogul expoziției Jesús Soto. În fine, în primăvara lui 2009, pe când vizitam împreună cu Cristian Vasile National Gallery of Art, din Washington DC, discutam – admirând creația lui Brâncuși – cât de neverosimile par unele susțineri ale lui Pavel Țugui, fostul șef al Sectorului de Literatură și Artă din Secția de Propagandă pe vremea când Constantin Brâncuși era pus la index de regimul comunist de la București. Cred că în acest volum Cristian Vasile a reușit să redea într-un mod onest și verosimil complexitatea evoluțiilor din artele plastice românești în anii stalinismului integral. Pentru potentații comuniști, arta și cultura, în genere, erau domenii de maxim interes. Marxismul s-a vrut o nouă antropologie, un efort de reclădire a condiției umane, ceea ce făcea din spațiul valorilor estetice unul al luptei acerbe pentru monopolul exercitat de ceea ce Czesław Miłosz a numit „Noua Credință".

Tu îmi dai numai veștile proaste! – îl dojeneam în glumă pe Cristian Vasile în 2006 când, confruntat cu tot soiul de probleme

(de acces la arhive, de comunicare cu alți membri ai Comisiei Prezidențiale etc.), îmi scria sau îmi telefona alarmat de la București. Dar până la urmă optimismul meu s-a completat foarte bine cu luciditatea lui sceptică. Aș îndrăzni să spun că această calitate se vede și în evaluarea documentului de arhivă, în filtrul critic cu care operează în carte. Grație unei temeinice documentări, el a reușit să îmbine cât se poate de potrivit o varietate de surse istorice: documente ale *Agitpropului*, memorialistică, mărturii de istorie orală, izvoare diplomatice etc. Nu mă îndoiesc că va continua să aprofundeze cu competență studiul politicilor culturale comuniste din timpul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu.

De ce scrie un istoric despre dramaturgie, beletristică, arte plastice? Pe terenul cercetării academice este loc pentru toată comunitatea istoriografică, politologică, pentru istoricii literari și de artă. Documentul de arhivă poate și chiar trebuie să fie privit din mai multe unghiuri, perspective etc. Arhivele sunt acum deschise. Aș îndrăzni să spun că și datorită Comisiei pe care am avut onoarea să o conduc în 2006. Atunci s-a consolidat o prietenie care sunt convins că va dura. Sunt fericit deci să salut această reușită istoriografică scrisă cu pasiune, rigoare, curaj și sagacitate.

Washington DC, 26 martie 2010

Lista abrevierilor

ACNSAS	Arhivele Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității
Agitprop	Agitație și propagandă
AICR	Arhiva Institutului Cultural Român
ANIC	Arhivele Naționale Istorice Centrale
ARLUS	Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică
ASRI	Arhiva Serviciului Român de Informații
BOR	Biserica Ortodoxă Română
CC al PCR	Comitetul Central al Partidului Comunist Român
CCS	Consiliul Central al Sindicatelor
CpA	Comitetul pentru Artă
CPADCR	Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România
CpC	Comitetul pentru Cinematografie
DGPT	Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor
DPA	Direcția de Propagandă și Agitație
FIAPP	Fédération Internationale des Anciens Prisonniers Politiques
GAC	Gospodăria Agricolă Colectivă
IRRCS	Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea
NARA	National Archives and Records Administration
ONC	Oficiul Național al Cinematografiei
PCR	Partidul Comunist Român
PCUS	Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
PMR	Partidul Muncitoresc Român
RPR	Republica Populară Română
SAF	Sindicatul Artelor Frumoase
SCEP	Secția Centrală de Educație Politică

SCR	Societatea Compozitorilor Români
SGR	Societatea Germaniştilor din România
SLA	Sectorul de Literatură şi Artă
SMT	Staţiunea de Maşini şi Tractoare
SPA	Secţia de Propagandă şi Agitaţie
SRR	Societatea Română de Radiodifuziune
SSR	Societatea Scriitorilor Români
SSdR	Societatea Scriitorilor din România
ŞLCL	Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu"
UAP	Uniunea Artiştilor Plastici
UAER	Uniunea Asociaţiilor de Elevi din România
UC	Uniunea Compozitorilor
USRPR	Uniunea Scriitorilor din Republica Populară Română
USASZ	Uniunea Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor şi Ziariştilor
US	Uniunea Scriitorilor
USRPR	Uniunea Scriitorilor din Republica Populară Română
UTM	Uniunea Tineretului Muncitor
UNSR	Uniunea Naţională a Studenţilor din România
YMCA	Young Men Christian Association

Introducere

După 1989, personalități științifice, literare, diverse centre, institute, grupări intelectuale, comisii concurente au trecut la elaborarea de lucrări în care au fost reflectate evoluțiile din cultura română după 1945, dezvoltând opinii în contradictoriu. De cele mai multe ori – dacă ne referim la literatură – disputele își au originea în tensiunile de dinainte de 1989, multe dintre ele putând fi puse pe seama rivalității dintre diferite grupuri care au gravitat în jurul unor personalități culturale (Marin Preda, Nicolae Manolescu, Eugen Barbu ș.a.), dar și în jurul unor reviste precum *România literară*, *Săptămâna*, *Luceafărul* și altele. Am considerat că merită să alegem și să comentăm un eșantion reprezentativ de lucrări, cu precădere vizând istoria literaturii sub comunism, care să ilustreze diferitele interpretări concurente, precum și varietatea surselor utilizate. Este o întreprindere care ne poate lămuri în ce măsură temele abordate și accentul asupra unor izvoare istorice și perioade, în detrimentul altora, au avut și motivații ideologice sau de altă natură.

În istoriografia română un impact foarte mare l-au avut două lucrări ale Anei Selejan purtând supratitlul *România în timpul primului război cultural*: *Trădarea intelectualilor* și *Reeducare și prigoană*, apărute în 1992 și, respectiv, 1993, cărți care tratează perioada 1944–1948 și care – lucru mai rar întâlnit – au primit în general aprecieri din mai multe direcții, de la reprezentanți ai unor tabere culturale rivale, aflați altminteri pe poziții ireconciliabile. Pot exista mai multe explicații: lucrările erau de pionierat, așteptate de un public mai larg, din cauza interdicțiilor

din vremea comunistă; ele tratează o perioadă asupra căreia nu s-au purtat cele mai mari controverse (sovietizarea culturii a fost un fenomen evident; în plus, analizele Anei Selejan se vor opri la anul 1948 și apoi la 1960, fără să includă epoca Ceaușescu, perioadă în care s-au forjat și consolidat grupările rivale ce s-au confruntat după 1989 în plan istoriografic). În al doilea rând, publicistica și literatura conformistă ale unor mari scriitori nu sunt trecute cu vederea, dar, în general, autoarea se ferește de etichetări, astfel încât partizanii/adversarii unor G. Călinescu, Mihail Sadoveanu *et al.* sunt invitați să tragă propriile concluzii privind natura pozițiilor față de puterea politică ale acestor cărturari: colaborationism, conformism, adaptare etc.

A contribuit poate la percepția pozitivă și modestia afișată de criticul literar de la Sibiu, care admite că lectura presei din perioada 1944–1948, sursă folosită cu predilecție, aproape în exclusivitate, poate i-a umbrit luciditatea[1]. Autoarea este conștientă că periodicele din epocă sunt surse de informare subiective și face diferența dintre acest tip de izvor istoric și documentul științific (fără să-l definească). Odată cu Ana Selejan înregistrăm despărțirea de reflecția diletantă, după ureche, fără consultarea surselor primare, precum și un travaliu benedictin, o cercetare sistematică în biblioteci; autoarea a studiat numeroase periodice ale vremii, 40 de colecții complete de ziare și reviste, practic cvasitotalitatea presei în care au fost enunțate opinii, puncte de vedere ce țineau de dezbaterea culturală, de la *Adevărul* și *Dreptatea* la *Scânteia tineretului*[2]. Acest aspect face ca lucrările sale (primele două lucrări, dar și alte șase volume, intitulate *Literatura în totalitarism*, care surprind evoluțiile din intervalul 1949–1960) să fie valabile și astăzi, devenind aproape obligatorii pentru cel care cercetează istoria literaturii și a culturii române în perioada stalinistă, în anii guvernării Gheorghe Gheorghiu-Dej.

---

1. Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, București, 2005, p. 18.

2. *Ibidem*, p. 6 și p. 503.

În aceste volume (*Trădarea intelectualilor* și *Reeducare și prigoană*) se regăsesc teme precum lupta dintre formele puterii și inefabilul artistic, lupta între concepte (literatură nouă *versus* literatură neangajată politic), sunt trecute în revistă diverse direcții literare, precum și intensele campanii, inclusiv cele de demascare. Volumele conțin numeroase citate din presă, dar ele sunt mai mult decât niște antologii comentate și înseamnă mai mult decât croșetarea unor documente, deoarece Ana Selejan identifică taberele literare, alcătuiește dosare ale mai multor lupte culturale. Autoarea a considerat că a „înfățișat" un bogat material probant pe care l-a prezentat „*sine ira et studio*, pe cât este omenește posibil", însă uneori, de puține ori, se vădește neajunsul raportării la un singur tip de sursă, presa, fără un demers comparativ. Semnificativă în acest sens este afirmația autoarei potrivit căreia: „Virajul hotărât spre instaurarea cât mai grabnică, în cultura românească, a noului profil de esență politică și ideologică a fost determinat de radicalizarea spiritului de frondă al unui număr tot mai mare de creatori, de negare și neaderare la noul curs al actului cultural, radicalizare ce s-a manifestat pe parcursul întregului an 1946 și începutul anului 1947."[1] Acest viraj are mai multe cauze și pe primul loc se situează rolul factorului extern, faptul că vârfurile din PCR acționau la stimulii din exterior, de la Moscova, care în toamna lui 1947 impun uniformizarea ideologică, dispariția diversității politice și culturale în Europa răsăriteană.

O carte înrudită cu lucrările Anei Selejan, întemeiată cu prioritate tot pe presa culturală și politică a vremii, dar mai bogată în profiluri biografice de epocă, este cea semnată de criticul literar Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic* (ediție îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, București, 1995), publicată abia în 1995, deși a fost terminată în anul 1980. Aceasta conține și o bibliografie cuprinzătoare, precum și o antologie de texte ilustrative. Izvoarele principale folosite de Marin Nițescu

1. *Ibidem*, p. 237.

sunt în mare parte aceleași, dar, în mai mare măsură decât Ana Selejan, criticul de la *Viața românească* dă dovadă de un accentuat radicalism etic, neezitând să vorbească de prostituție morală în cazul publicisticii și literaturii angajate tipărite de marii scriitori după 1945. Tonul său patetic-justițiar nu cruță nici nume importante din deceniile șapte–nouă, aflate la debut spre finalul epocii staliniste: Ana Blandiana, Nicolae Manolescu, Eugen Simion. Dincolo de numeroasele limpeziri pe care le aduce și de surpriza că a existat literatură de sertar valoroasă – firavă, este adevărat –, precum și un autor care a refuzat să se lase cenzurat pentru a publica, lucrarea, care rămâne și azi una de referință, a perpetuat și chiar a consacrat un concept inadecvat: cel de *proletcultism* aplicat creației literare și artistice din perioada 1948–1964.

Or, argumentația Sandei Cordoș, istoric literar clujean care s-a aplecat asupra unei importante probleme de terminologie, a lămurit multe lucruri și i-a determinat și pe mai mulți istorici să reevalueze aparatul conceptual și să prefere termenul de jdanovism pentru a desemna stadiul de evoluție al culturii române în perioada de maximă presiune ideologică. Într-o *Addenda* la o erudită lucrare de istorie literară, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Sanda Cordoș a proclamat, spre surprinderea unor comentatori, că: „Proletcultismul n-a existat." N-a existat în perioada 1948–1964, mai bine zis. Cercetătoarea clujeană a examinat originile conceptului de proletcultism și a evocat marginalizarea, de către Lenin, a organizației *Proletcult*, condusă de A.A. Bogdanov, care manifesta tendințe de independență în raport cu Partidul Comunist bolșevic – PC(b). Proletcultismul avea să devină, atât în URSS, cât și în spațiul cultural românesc, o tendință periculoasă, condamnată ca atare de „teoreticieni" literari oficiali și de scriitori puși în slujba conducerii PMR[1]. Termenii

1. Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, pp. 273–277.

de proletcultism și jdanovism, aplicați perioadei de după 1947, au coexistat ca sinonimi, deși folosirea celui dintâi a fost improprie. Evident, un rol major în frecvența cu care conceptul de proletcultism a fost utilizat îl are și Marin Nițescu, a cărui influentă lucrare *Sub zodia proletcultismului*... s-a impus în cultura română. Această influență este vădită și astăzi, în pofida demonstrației convingătoare a Sandei Cordoș[1].

Dincolo de acestea, M. Nițescu a produs o carte care a avut un mare impact, foarte des citată în lucrările de specialitate, incomodă, atacată și dinspre dreapta extremă, dar și dinspre o zonă echilibrată a stângii culturale; atât de Mihai Ungheanu, reprezentantul taberei „autohtoniste" de la *Luceafărul*, cât și de Zigu Ornea, colaboratorul *României literare* conduse de Nicolae Manolescu. Într-o recenzie la cartea lui M. Nițescu, publicată în *România literară* (nr. 50/1995), Zigu Ornea relativizează opiniile autorului și insistă pe defectele lui M. Nițescu, pe presupusele sale intenții resentimentare, de „complexat secretând uri și idiosincrazii neîmpăcate". Lui Z. Ornea i-a atras atenția și o frază cu caracter sentențios emisă de Marin Nițescu: „Dacă toți scriitorii de valoare ar fi preferat să tacă decât să accepte și chiar să laude condiția degradantă a cenzurii și autocenzurii, demnitatea de scriitor ar fi fost salvată." Zigu Ornea a replicat spunând: „Dacă toți (inclusiv Călinescu, Vianu, Sadoveanu, Ralea, apoi Arghezi) ar fi tăcut, atunci cultura română și-ar fi suspendat existența în dauna ei și cu consecințe catastrofale." Reflecțiile lui Zigu Ornea au generat alte polemici și intervenții în favoarea lucrării criticului Gheorghe Grigurcu, altminteri unul dintre cei prezenți în antologia lui Nițescu cu texte conformiste, alături de N. Manolescu și Ana Blandiana: „nu ne putem oare imagina și o altă soluție, în conformitate cu simțul moral?" – s-a întrebat

1. V. cap. I, „Fundamentele proletcultismului", din lucrarea semnată de Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002.

Grigurcu[1], iar această problemă a revenit cu ocazia apariției *Dicționarului general al literaturii române*, coordonat de academicianul Eugen Simion, lucrare lexicografică de proporții, căreia i s-a reproșat ocultarea mai multor elemente stânjenitoare din biografia unor scriitori.

Delimitări de lucrarea lui M. Nițescu au venit, cumva cu mai multă pregnanță, din zona protocronistă, ultranaționalistă, reprezentată de Ilie Bădescu și (sus-amintitul) Mihai Ungheanu, coordonatorii lucrării *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, București, 2000. Cei doi pornesc de la listele publicațiilor interzise și trec în revistă biografiile și bibliografiile celor puși la index de regimul comunist, dar multe susțineri se învecinează cu teoria conspirației. Prelungirea analizei până în 1999 este tendențioasă, polemică și extrem de discutabilă. Ilie Bădescu și Mihai Ungheanu își argumentează recursul la „metoda enciclopedică"[2], considerată potrivită în contextul cercetării situației și dramei culturii române în secolul XX, în contextul efectului devastator pe care l-a avut dominația comunistă asupra întregului peisaj al acestei culturi vreme de peste 40 de ani. „Această dominație – susțin cei doi – a provocat un fenomen de «scufundare» în noianul uitării colective a culturii române". Numai că parțialitatea acestui demers se vădește imediat: fenomenul degradării culturale din anii 1970 și 1980 este ignorat, tezele din iulie 1971 și celelalte presiuni ideologice imputabile lui Nicolae Ceaușescu sunt trecute sub tăcere. Nu există o listă a valorilor reprimate în perioada de după 1965 și nici o evidență a cărților prohibite ori cenzurate și a autorilor interzișii în intervalul 1965–1989. De

1. Gheorghe Grigurcu, *Cum am devenit stalinist (pagini din perioada 1990–1996)*, Editura Timpul, Iași, 1997, pp. 197–198.

2. Ilie Bădescu, „Enciclopedia ca metodă de cunoaștere", în Ilie Bădescu, Mihai Ungheanu, coordonatori, *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, București, 2000, p. 3.

altfel, această lucrare, care s-a dorit de tip enciclopedic, a fost în general ignorată în spațiul literar, universitar și academic.

Nu același lucru s-a întâmplat cu voluminoasa sinteză semnată de Marian Popa (numărând aproximativ 2 500 de pagini), intitulată *Istoria literaturii române de azi pe mâine 23 august 1944–22 decembrie 1989* și înrudită cu „Enciclopedia" mai sus pomenită și care a fost recenzată în principalele reviste culturale. Spre deosebire de Ana Selejan, care a terminat documentarea în doi ani, Marian Popa a lucrat la strângerea materialului pentru această sinteză monumentală timp de aproape 20 de ani, adunând diverse categorii de surse: presă, memorialistică, literatură beletristică și mărturii orale și consemnând inclusiv elemente de culise, de cancan, ale vieții culturale. Însă comentatorii acestei sinteze au subliniat pe lângă meritele indiscutabile ale cărții, fără precedent prin dimensiuni, și umbrele generate de tezismul autorului, de expunerea unui scenariu conspiraționist, unde parcă doar evreii din aparatul de propagandă și din spațiul cultural joacă un rol malefic, iar ideologia marxist-leninistă este de sorginte evreiască. Aceste derapaje de nuanță xenofobă au fost sesizate de mai mulți dintre cei care au comentat sinteza lui Marian Popa. Din lectura celor două volume se vădește un autor cu multe *parti pris*-uri, dar bine informat. De altfel, într-o recenzie la cartea sa, istoricul literar Dan C. Mihăilescu a semnalat că Marian Popa a publicat în *Istoria* sa mai multe pagini care se regăsesc într-o formulare apropiată și în *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice* sub forma unor note informative, sugerând posibila colaborare a autorului cu poliția secretă ceaușistă. Aceste presupuneri au fost alimentate și de concepția lui Marian Popa despre Securitatea patriotică de după 1964 și de preocuparea sa – filolog de formație, dar dornic de a fi asimilat cu calitatea de istoric pur și simplu – pentru amănuntele picante, pentru orientările sexuale ale oamenilor de cultură, în general pentru detalii ce țin mai mult de fiziologie decât de biografia literară a scriitorilor, informații care provin dintr-un „folclor" subteran, dintr-o zvonistică a epocii, mai mult sau mai puțin malițioasă, și greu de verificat, și care

înfățișează cu pregnanță dubla calitatea a istoricului: martor (de cele mai multe ori subiectiv), dar și cercetător.

Istorici de azi ai literaturii și culturii secolului XX, precum Marian Popa, au creat ei înșiși izvoare istorice, sunt depozitarii unor însemnări, notații, jurnale, colecționarii unui „folclor", ai unor bârfe, au idiosincrazii foarte vizibile ș.a.m.d. Cazul Marian Popa ilustrează poate mai bine decât altele atât multitudinea de posturi ale istoricului culturii: actor, spectator, martor și exeget, cât și problemele complexe ce se degajă de aici. Sursele sunt mai numeroase și problema istoricului este cum să le pună mai bine în practică, pentru a se delimita de jurnalist, reporter etc. S-a spus – chiar și în istoriografia română, iar cazul lui Marian Popa este pilduitor – că „totul pare să reclame o atitudine prudentă față de munca istoricului, mai ales dacă e vorba de o epocă foarte recentă". Drept măsură de precauție s-a propus o „înaltă supraveghere" a istoricului ale cărui conduite par uneori abuzive[1]. În ce ar putea consta această supraveghere aplicată istoricilor care s-au ocupat de evoluțiile din cultura română postbelică? Pe lângă critica surselor folosite, ar fi utilă și analiza conflictelor de interese, a declarațiilor de avere/povară spirituală (actele de sfidare/compromis cu puterea totalitară), lista izvoarelor ignorate și conținutul lor, a izvoarelor la care au blocat accesul, ca șefi de arhive, verificarea la CNSAS a trecutului, dar și a dosarelor de cadre, precum și cercetarea inventarului cu temele prohibite de acești istorici cât timp au ocupat poziții administrative înalte în facultăți, institute de cercetare, edituri, publicații științifice etc., lista articolelor și recenziilor respinse. Ce înseamnă aceasta: a cere mai mult respect pentru document, context istoric și adevăr sau reprezintă un ansamblu de măsuri cu iz polițienesc? Totul depinde de intenție, ton și de capacitatea de a discerne între biografia plină de păcate și opera valoroasă sau părți din operă care sunt valabile din punct de vedere estetic sau științific. Nu

1. Al. Zub, *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 145.

se pot da garanții privind limitarea exceselor, dar există semne că se poate ajunge la o asemenea maturitate.

Se pot trage concluzii privind veridicitatea unor susțineri și prin studierea scrierilor de ego-istorie, analizate recent de profesorul Alexandru Zub, cu referire la cazul istoricilor francezi. Apelând la acest caz, poate exista și o lectură în cheie optimistă, à la Pierre Nora, cel care consemna și saluta „cucerirea de către istoric a propriului secol și a prezentului însuși", pentru că există antidot împotriva contaminării: lectura critică. La scrierile unui alt francez, Pierre Bourdieu, a apelat antropologul american Katherine Verdery în studiul său despre identitate și politica față de cultură în România lui Ceaușescu (și, pe urmele ei, alți cercetători români, cu precădere sociologi). Verdery privilegiază o abordare care refuză simpla dihotomie dintre partid și savanți și nu-i vede pe aceștia din urmă ca pe niște simple instrumente pasive în mâinile comuniștilor; sursele folosite sunt diverse: presă, mărturii orale, discuții, interviuri cu intelectuali, manuscrise inedite, lucrări teoretice, literatură secundară privind Europa de Est și URSS. Definiția intelectualilor cu care operează profesoara de antropologie de la City University of New York include pe oricine a cărui practică socială invocă pretențiile la cunoaștere sau la crearea și menținerea valorilor culturale și a cărui revendicare este cel puțin parțial recunoscută de alții[1]. Intelectualii ocupă un loc care este parte din spațiul ideologiei și legitimării. K. Verdery dedică un întreg capitol (cap. 2) unei discuții teoretice – care în general a lipsit din discursul istoricilor români – despre natura sistemelor comuniste (socialiste) și locul deținut aici de activitatea intelectuală. Katherine Verdery încearcă să sugereze ce ar putea implica trăsăturile sistemului socialist pentru relația intelectualilor cu puterea și pentru comportamentul lor. Este o abordarea mai calmă, mai puțin pătimașă, deși nu lipsită de

1. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1994, p. 36.

empatie, cartea fiind dedicată *lui David Prodan și tuturor acelora care au spus NU, unii chiar cu prețul vieții.*

Aceleași caracteristici se regăsesc în lucrarea sociologului ieșean Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003. Sursele și temele abordate sunt asemănătoare. Dan Lungu se concentrează asupra scriitorilor datorită rolului ales pentru ei de Partidul Comunist în cadrul procesului de transformare a societății și de formare a omului nou[1] și este preocupat mai mult de exactitatea descrierii mecanismelor sociale, de tipologizarea strategiilor identitare, de punerea în evidență a contribuției propagandei și manipulării, de descrierea proiectului identitar al puterii și de proiectele identitare ale diferitelor tipuri de actori sociali. Studii interesante a publicat și sociologul clujean Marius Lazăr, care a scris despre relația dintre structurile politice și cultură în timpul regimului comunist, cu precădere în etapa național-stalinismului[2]. Laureana Urse, în volumul *Intelectualitatea română*, apărut în anul 2000, a abordat problema noii intelectualități de după 1948, produsul învățământului transformat, intelectualitate care a trecut de la comunismul de ocazie la o „internalizare a valorilor și normelor comuniste"[3] și a considerat că datorează totul comunismului[4]. Din păcate, nu întotdeauna analizele sociologice sunt însoțite de citarea surselor, iar acesta este și cazul acestei sinteze. De aceeași carență

1. Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 15.

2. Marius Lazăr, „Structuri politice și cultură. Câmpul cultural de la «destalinizare» la mitul «salvării prin cultură»", în *Xenopoliana*, anul VII, nr. 1–2, 1999. Aspecte ale reconfigurării câmpului cultural sunt surprinse și de Alina Tudor [Pavelescu], „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004.

3. Laureana Urse, *Intelectualitatea română*, Editura Expert, București, [2000], p. 95.

4. *Ibidem*, p. 96.

suferă şi producţiile unor istorici şi istorici literari, neputându-se vorbi în acest caz de ceea ce Alexandru D. Xenopol numea „erudiţia rău întrebuinţată" care „dăunează istoriei mai mult decât îi foloseşte". Dimpotrivă, după 1990 a existat un deficit de precizie uşor sesizabil la nivelul surselor folosite. Lucrul acesta se vădeşte chiar şi la un istoric literar foarte important: Eugen Negrici, autorul uneia dintre cele mai bune sinteze de istorie a literaturii sub comunism, apărută în 2002[1], carte căreia i se poate aduce uşor obiecţia că e lipsită de erudiţie. Prin absenţa aparatului critic, a notelor de subsol şi a bibilografiei, sinteza pare o simplă istorie de popularizare, deşi nu este numai atât. Performanţa trebuie subliniată cu atât mai mult cu cât profesorul Negrici a folosit în exclusivitate surse deschise.

Printre cei care s-au ocupat de această temă a evoluţiei culturii române sub comunism s-a repetat totuşi o veche controversă întâlnită la sfârşitul secolului al XIX-lea privind ordinea priorităţilor: editarea izvoarelor sau construcţia lucrărilor de interpretare? Dilema a fost rezolvată întru câtva şi de unii colegi de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga", CNSAS şi INST într-un volum recent, care îmbină studiile consistente, de interpretare, cu reproducerea documentelor de arhivă[2]. Aceste documente, mai ales cele emanate de la PCR, de la Secţia de Propagandă – dar nu numai –, au fost valorificate, în parte, şi de Pavel Ţugui şi Marin Radu Mocanu. În cazul primului s-a vorbit chiar de lucrări de amintiri documentare, Pavel Ţugui ocupând funcţii importante în aparatul CC al PMR în cadrul Secţiei de Propagandă şi Agitaţie ce supraveghea spaţiul intelectual artistic, uniunile de creaţie şi alte instituţii culturale (devenind ulterior şef al Secţiei Ştiinţă şi Cultură). Trebuie remarcată diversitatea

1. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2002.

2. Dan Cătănuş (coord.), Mioara Anton, Ana-Maria Cătănuş, Alexandru-Murad Mironov, Nicoleta Raluca Spiridon, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

istoriilor care s-au scris după 1989, varietatea demersurilor în contrast cu perioada comunistă, când cu greu se putea vorbi de un pluralism istoriografic. În același timp, cercetând multe lucrări, se pot observa dependențele multiple ale istoricului, deseori prizonier al sinelui și al mediului său. Dacă Georges Duby își recunoștea asemenea păcate[1], captivitatea și dependența de anturaj, în spațiul nostru nu prea a existat o asemenea asumare, tranșantă, a condiției subiective.

În ceea ce ne privește, am pornit de la premisa că un număr însemnat de documente de arhivă nu a fost încă valorificat. Scopul acestui volum este acela de a încerca să surprindă procesul de impunere a unei noi culturi în domenii precum literatura, teatrul, artele plastice, muzica, cinematografia, învățământul. Ne-am propus să urmărim, cu ajutorul documentelor emanate mai ales de la Secția de Propagandă și Agitație a CC al PCR, dar și al memorialisticii, literaturii de specialitate și al altor materiale de arhivă atât gradul de ideologizare a școlii și a diverselor ramuri ale culturii în etapa stalinistă a regimului comunist, cât și consecințele interdicției aplicate surselor de reper naționale ale vechii culturi[2]. Am încercat să cuprindem câteva dintre cele mai semnificative transformări pe care le-a suferit spațiul cultural românesc în perioada stalinistă (1948–1953)[3], interval care a stat sub semnul controlului ideologic deplin și al aplicării servile a tezelor jdanoviste privind literatura și arta. Documente inedite ale propagandei de acest gen, coroborate cu alte surse, pot suplini

1. *Apud* Al. Zub, *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom, Iași, 2006.

2. Pe parcursul lucrării ne-am raportat și la evoluțiile din URSS și Europa Răsăriteană, utilizând mai multe studii consacrate relațiilor dintre lumea cultural-artistică și puterea politică.

3. În mod deliberat, nu am abordat și problematica „inventării" intelectualului de partid, format la școlile ideologice vegheate de Secția de Propagandă; pentru această chestiune, vezi o abordare sociologică recentă la Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iași, 2007.

măcar în parte atât carența de informație, cât și greutățile de a reconstitui trecutul semnalate de Nicolae Manolescu la dezbaterea *Literatura română în timpul comunismului* din anul 2004: „Foarte multe din lucrurile care s-au întâmplat și care au avut consecințe în opere, în literatură, au rămas într-o formă orală. Dacă ne vom adresa cărților, revistelor, ziarelor, deci bibliografiei așa-zicând publice, vom avea surpriza că foarte multe lucruri nu sunt deloc cunoscute, nu sunt înregistrate."[1] Este adevărat că declasificarea documentelor purtând antetul Secției ideologice a Comitetului Central s-a făcut – după toate aparențele – într-un mod incomplet, astfel că nu este exclusă în viitor modificarea anumitor perspective.

De ce sunt importante documentele Secției de Propagandă și Agitație? Imediat după cucerirea puterii politice de către comuniștii români s-a pus și problema creării unei culturi de tip nou, superior, ca parte componentă a orânduirii sociale impuse de Moscova. Deși discursul oficial insista că această nouă cultură este creată de masele muncitoare, de fapt, geneza și dezvoltarea ei erau vegheate și dictate în exclusivitate de conducerea Partidului Comunist, prin intermediul unui organ cuprins în structura Comitetului Central al PCR/PMR, Direcția (ulterior *Secția*) de Propagandă și Agitație[2]. Secția a cunoscut mai multe denumiri și transformări până în 1989; la un anumit moment, *Sectorul* de Literatură și Artă, subordonat Secției de Propagandă și Agitație, a devenit *Secția* de Literatură și Artă. La mijlocul anilor 1950, s-a înființat și Secția de Știință și Cultură care a ieșit, pentru un an, din subordinea secretarului CC al PMR cu propaganda și a Secției de Propagandă și Agitație conduse de Leonte

1. „Literatura română în timpul comunismului", în *22*, anul XV, nr. 744, 8–14 iunie 2004.

2. Merită reținută presupunerea lui Ghiță Ionescu cum că *Agitpropul* românesc a practicat una dintre cele mai drastice politici culturale din toată Europa de Est; *Comunismul în România*, trad. Ion Stanciu, Editura Litera, București, 1994, pp. 207-212.

Răutu[1]. Prin decizia comuniștilor români se prelua modelul sovietic al statului-propagandă[2], numai că, spre deosebire de alte țări sovietizate ale Europei Centrale și de Est, unde rețelele Agitpropului reușiseră să penetreze și să influențeze mai multe medii sociale încă din perioada interbelică[3], în România trebuia înfrântă o reticență combinată cu o ostilitate sporită.

În cele mai multe țări ale Europei Centrale și de Est, accesul cercetătorilor la documentele Secției de Propagandă s-a produs aproape imediat după căderea regimurilor comuniste, spre deosebire de România, unde desprinderea de trecut a reprezentat un proces mai lung și, din motive politice, posibilitatea studierii acestor izvoare istorice s-a deschis abia după 1996–1997 și doar pentru câțiva privilegiați sau cercetători inițiați și insistenți. Nu întotdeauna documentele declasificate, chiar și pentru un număr foarte mic de istorici, au fost și cele mai relevante. Timp de un deceniu, până în primăvara anului 2007, accesul la documentele fondului Comitetul Central al Partidului Comunist Român – Secția

1. Precizări în legătură cu reorganizările instituționale prin care a trecut Secția v. la Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București, 1998, p. 18; *idem*, *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, București, 2006, p. 41; Eugen Denize, C. Mâță, *România comunistă. Statul și propaganda*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2006, pp. 112 și urm.; Nicoleta Ionescu-Gură, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, București, 2006, pp. 14–25.

2. Pentru geneza *statului-propagandă*, v. Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge University Press, London & New York, 1985. Precizări teoretice și metodologice v. la Adrian Cioflâncă, „Pentru o genealogie culturală a modelului propagandistic comunist", în Andi Mihalache, A. Cioflâncă (editori), *In medias res. Studii de istorie culturală*, Editura Universității „A.I. Cuza", Iași, 2007.

3. Detalii pentru cazul RDG v. la Richard Bodek, „The not – so – Golden Twenties: Everyday life and Communist Agitprop in Weimar-era Berlin", in *Journal of Social History*, 30, nr. 1, Fall 1996, pp. 55–78.

de Propagandă şi Agitaţie a fost unul restrâns, care a necesitat aprobarea specială a directorului general al Arhivelor Naţionale. În anul 2001, într-un volum de documente privind cenzura comunistă, Marin Radu Mocanu – un privilegiat al conducerii Arhivelor de atunci – făcea trimitere la fondul *Arhiva CC al PCR, Secţia Propagandă şi Agitaţie*[1], stârnind din nou interesul celorlalţi cercetători – care nu aveau cunoştinţă de faptul că un asemenea fond se află în depozitele Arhivelor Naţionale – asupra dosarelor create de organul Comitetului Central care veghea la puritatea ideologică a regimului comunist. Într-un alt volum, apărut în anul 2006, Marin Radu Mocanu îşi propune să dezvăluie „conturile intercomuniste", iar la capitolul Activism şi dirijism – cele două sperietori ale proletcultismului (pp. 155 şi urm.) face o evaluare a importanţei materialelor provenind de la Secţia de Propagandă şi Agitaţie. Istoria dramei omului de litere şi de ştiinţă român – afirma M.R. Mocanu – „trebuie scrisă în principal pe baza documentelor oficiale, autentice, precum cele de faţă, ce exprimă faţa neîntoarsă a realităţii, informaţiile serviciilor secrete trebuind tratate cu maximă prudenţă, cu toată circumspecţia, fiind impregnate cu mult subiectivism şi date contrafăcute, ca şi informaţiile vehiculate în presa timpului"[2]. Scrierile lui Pavel Ţugui[3], fost responsabil al Secţiei, dincolo de subiectivismul lor, uneori extrem de evident, sunt utile şi complementare volumelor de documente editate de Marin Radu Mocanu. Dată fiind importanţa acestei Secţii în procesul de luare a deciziilor în privinţa politicii culturale, i-am consacrat primul capitol al lucrării (Ministerul Artelor, Secţia de Propagandă şi Agitaţie

1. Marin Radu Mocanu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 51.

2. *Idem* (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.

3. V. şi Pavel Ţugui, *Istoria şi limba română în vremea lui Gheorghiu-Dej. Memoriile unui fost şef de Secţie a CC al PMR*, Editura Ion Cristoiu, Bucureşti, 1999.

și „îndrumarea" culturii). Pentru a cuprinde și o dimensiune externă a culturii românești de tip sovietic, am inserat și un scurt subcapitol despre relațiile culturale internaționale ale României comuniste în anii 1945–1953.

Beneficiind în spațiul cultural autohton de o adevărată supremație în cadrul artelor[1], literatura a intrat de la început în vizorul factorilor de decizie comuniști responsabili cu difuzarea mesajului partinic în mediul intelectual, fiind considerată de cuplul ideologic Leonte Răutu–Ofelia Manole drept „o armă puternică în mâinile clasei muncitoare"[2]. Acesta a fost și principalul considerent pentru care i-am consacrat capitolul al doilea – Literatura realismului socialist. Aceleași constrângeri și limitări care derivau din metoda de creație realist socialistă au fost impuse și dramaturgiei, iar teatrul a devenit o anexă a propagandei politice, concomitent cu răspândirea modelului artistului de stat. Pentru a surprinde evoluțiile din artele plastice, am apelat în principal la scrierile a doi importanți istorici de artă: Radu Bogdan și Magda Cârneci. Potrivit lui Radu Bogdan, realismul socialist a fost o dramă „nu pentru toată lumea, nu pentru toți artiștii, dar oricum pentru o parte însemnată a făuritorilor culturii noastre și chiar a culturii înseși"[3]. În opinia sa, despre realismul socialist s-a vorbit puțin înainte de 1948, existând doar câteva broșuri, traduceri și discursuri; în fond, realismul socialist fusese până atunci un concept fantomă, fără contur, fără consistență. Radu Bogdan încearcă

1. Aceasta este și opinia lui Ion Ianoși, care apreciază că, în cadrul culturii române, literatura s-a aflat în prim-plan, ca pondere și capacitate de influențare a publicului; Ion Ianoși, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste și segmentul literar în tranziția românească", în Adrian Miroiu (ed.), *Instituții în tranziție*, Editura Punct, București, 2002, p. 234.

2. *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 214.

3. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist", în *Dilema*, anul III, nr. 113, 10–16 martie 1995.

o pătrundere în resorturile intime ale realismului socialist şi pledează pentru o istorie nuanţată, analitică şi subtilă, deşi admite că şi textul său este profund subiectiv: „despre realismul socialist eu unul nu pot scrie decât cu părtinire şi ură"; „cum aş putea fi neutru, cum aş putea să nu urăsc tocmai această perioadă care mi-a violat cel mai mult conştiinţa, m-a denaturat şi constrâns la tăcere, m-a silit să-mi calc în picioare idealul umanitar, demnitatea, dramul de libertate, făcându-mă să adun în mine o imensă revoltă"[1]. Magda Cârneci are o viziune sintetică asupra artelor plastice dintr-o perspectivă ce îşi propune să îmbine istoria artei cu politologia şi sociologia[2]. Premisa de la care porneşte Magda Cârneci în analiza ei asupra raportului dintre discursul puterii şi discursul artelor plastice este aceea a unui câmp artistic subordonat drastic, după 1947–1948, unui mod de existenţă marcat profund de primatul represiv al ideologiei totalitare. Acestei prime etape, de instaurare violentă a noului regim, îi corespunde o artă totalitară[3], o artă esenţialmente ideologică.

Evoluţia muzicii româneşti în perioada postbelică a beneficiat de o atenţie mai redusă din partea cercetătorilor, în contrast cu interesul crescut manifestat pentru literatură, în special pentru relaţia scriitorilor cu puterea politică. După 1989, ziarele, revistele de cultură, editurile importante au acordat un spaţiu relativ restrâns problematicii vieţii muzicale în comunism, chiar şi când a fost vorba de o temă tentantă din punct de vedere publicistic, cum este cea a „colaboraţionismului" şi „rezistenţei" intelectualilor şi artiştilor. Subiectul a fost atins parţial într-o lucrare cu o circulaţie modestă scrisă de un martor privilegiat al epocii, istoricul şi criticul muzical Octavian Lazăr Cosma, cel care a realizat o cronică de mare valoare documentară a Uniunii Compozitorilor sub regimul comunist, întemeiată atât pe materiale

1. *Ibidem*.

2. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 5.

3. *Ibiden*, pp. 5–6.

provenind din arhiva Uniunii, din arhivele personale, diferite procese-verbale, corespondențe, periodice ale vremii, monografii, cât și pe propriile amintiri, informații din culise adunate pe parcursul câtorva decenii[1]. Lucrarea a devenit un reper istoriografic, o sursă importantă utilizată și de profesoara Valentina Sandu-Dediu, care, după 1989, a alcătuit prima sinteză de istorie a muzicii românești în a doua jumătate a secolului XX, un volum foarte util, care atinge și tema impactului ideologiei comuniste asupra creației artistice[2]. Într-o măsură mai mare sau mai mică ambele lucrări sugerează ponderea însemnată a Direcției/Secției de Propagandă și Agitație în definirea politicii culturale a regimului comunist, o politică ce a promovat uniformizarea inclusiv la nivelul creației muzicale, precum și înstăpânirea spiritului de partid în mediul artistic (având și sprijinul unor compozitori precum Matei Socor). Evident, o carte de neocolit este monografia în mai multe volume dedicată Operei Române și semnată de Anca Florea. Pornind în mare măsură tot de la documentele Secției de Propagandă, mai ales ale Sectorului de Literatură și Artă, recent declasificate, am încercat în capitolul cinci să urmărim efectele pe care le-a avut impunerea de către conducerea comunistă a înregimentării și ideologizării în viața muzicală românească în primii ani de după instaurarea monopolului puterii.

În capitolul Cinematografia – arta cea mai importantă ne-am propus să surprindem amprenta lăsată de propaganda comunistă asupra filmului autohton, precum și transformările instituționale care au intervenit în acest domeniu de la finele „epocii vechi" a cinematografiei și până în 1953 (istoricii de film au plasat „epoca veche" a cinematografului românesc între anii 1897 și 1946, adică

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.

2. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

între primele proiecții din spațiul românesc și ultimele lungmetraje de ficțiune nealterate de mesaj procomunist, terminate în 1945 și prezentate publicului în anul 1946[1]). Ca și în celelalte capitole, am utilizat în principal documente din fosta arhivă a CC al PCR și am apelat cu folos, pentru coroborarea informațiilor, la principalele sinteze de istorie a cinematografiei românești, precum și la lucrări speciale și memorialistice datorate unor autori precum Călin Căliman, Valerian Sava, Viorel Domenico, Paul Călinescu, Traian Popescu-Tracipone. Noua elită culturală și artistică preconizată de conducerea comunistă trebuia formată într-un sistem educațional profund modificat, rupt de tradițiile școlii interbelice. Între obiectivele principale ale legii învățământului din 3 august 1948 – Decretul nr. 175 – s-au aflat: formarea tinerilor în spirit comunist, controlul strict al școlilor elementare, medii și superioare, prin suprimarea autonomiei universitare, precum și asigurarea cadrelor pentru planul de industrializare, prin extinderea învățământului tehnic mediu și superior[2]. Conducerea comunistă viza și constituirea unei pături de „cadre" care să aplice politica partidului în aparatul de stat, armată, justiție, învățământ și cultură. În capitolul dedicat sistemului educațional în epoca stalinistă am abordat problema consecințelor aplicării noii legi a învățământului, precum și aspecte ale „reformei" comuniste în învățământul superior filologic, artistic și muzical.

---

1. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 123. O altă periodizare a propus Viorel Domenico, cel care a susținut că „preistoria filmului românesc se încheie în anul 1939, iar o nouă istorie a cinematografiei naționale începe în 1948, odată cu naționalizarea industriei cinematografice"; Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc, 1940–1950*, Editura Militară, București, 1996, p. 5.

2. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 177, marți, 3 august 1948, pp. 6322–6324; Maria Someșan, Mircea Iosifescu, „Legile din 1948 pentru reforma învățământului", în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituționalizarea comunismului*, București, Fundația Academia Civică, 1998, p. 440.

Dincolo de unele problematizări, interpretări și discuții în jurul unor concepte sau de preluarea unor sugestii oferite de studiile privind sociologia artei și sociologia culturii, lucrarea privilegiază palierul istoriei evenimențiale și al reconstituirii structurilor instituționale care au dominat literatura și artele din România primului deceniu comunist. Am renunțat la ideea de atașa la sfârșitul lucrării o anexă documentară, în schimb am reprodus uneori în text, pe larg, fragmente din izvoarele considerate mai relevante. În cazul citatelor redate în lucrare am înlocuit în mod tacit formule de genul *dela*, *cari*, *școale* cu variantele consacrate azi: *de la*, *care*, *școli*. Întregirile din interiorul citatelor au fost semnalate prin paranteze drepte. Am suprimat paragrafele care nu își aveau justificarea.

Unele capitole și subcapitole ale cărții au apărut, în forme mai restrânse, în diverse periodice academice: „Petru Groza și degradarea folclorului românesc (1951)", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004; „[Câteva considerații privind] Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism", în *Revista Istorică*, tomul XVI, nr. 5–6, 2005, pp. 99–110; „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953", în *Arhivele Securității*, vol. II, 2006, pp. 44–53; „Secția de Propagandă și Agitație și «îndrumarea» culturii române, 1948–1953. Câteva considerații", *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. VI, 2007, pp. 45–55; „Considerații privind relațiile culturale externe ale României în anii 1945–1953", în *Revista Istorică*, serie nouă, tomul XVIII, nr. 1–2, 2007, pp. 133–140; „Câteva reflecții privind evoluția artelor plastice în primul deceniu comunist, 1945–1953", în *Revista Arhivelor. Archives Review*, anul LXXXV, nr. 1, 2008, pp. 257–282; „Creația muzicală românească de la diversitate la impunerea spiritului de partid, 1948–1953", în *Revista Istorică*, tomul XIX, nr. 3–4, 2008, pp. 261–287; „Literatura realismului socialist. Scriitorii români și povara ideologică (1948–1953)", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. VII, 2008, pp. 96–117; „Cinematografia românească în perioada de tranziție

de la „epoca veche" la realismul socialist, 1945–1949", în *Arhivele Securității*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, Editura Enciclopedică, București, 2008, pp. 314–326; „Sistemul de învățământ românesc în epoca stalinistă (1947–1953). Considerații", în *Revista Istorică*, tomul XX, nr. 1–2, 2009, pp. 115–137.

Pe parcursul redactării lucrării am beneficiat de sugestiile – bibliografice și de altă natură – ale colegilor mei din cadrul Programului *România și Europa în secolul XX* (regretatul Eugen Denize, Ioan Chiper, Viorel Achim, Mioara Anton, Cosmin Popa, Radu Tudorancea, Cezar Mâță) de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga", dar și de sfaturile și ajutorul unor cercetători pe care țin să îi amintesc în mod deosebit: Vladimir Tismăneanu, Dennis Deletant, Paul Hjartarson, Șerban Papacostea, Ștefan Andreescu, Mircea Munteanu, Anca Maria Șincan, Mihail Neamțu, Alexandru-Murad Mironov, Bogdan Cristian Iacob, Damiana Gabriela Oțoiu, R. Chris Davis, Cristina Bejan, Dorin Dobrincu, Valentin Săndulescu, Eugen Stancu, Andrei Cușco, Steliu Lambru, Răzvan Pârâianu, Luciana Alexandra Ghica, Narcis Tulbure, Alina Pavelescu. Le cer scuze celor pe care i-am uitat. De asemenea, arhivari și arhiviști de la Arhivele Naționale din București și ICR mi-au acordat în mai multe rânduri un sprijin prompt și plin de solicitudine. Tuturor le mulțumesc. Sunt îndatorat Institutului Cultural Român, care mi-a acordat în anul 2009 o bursă de cercetare la Woodrow Wilson International Center for Scholars (Washington D.C., SUA), Programul *History and Public Policy*. Grație acestei burse – acordată pentru un proiect de cercetare intitulat *Communist Romania's Cultural Cold War, 1947–1960* – am putut beneficia de acces la numeroase lucrări și izvoare relevante. În timpul stagiului de cercetare am studiat și în Arhivele Naționale ale SUA (National Archives at College Park, Maryland) îndeosebi documentele de la cota RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, cu precădere rapoartele diplomatice americane privind viața culturală românească de la sfârșitul anilor 1940 și din anii 1950.

Ministerul Artelor, Secția de Propagandă și Agitație și „îndrumarea" culturii

Impunerea controlului comunist asupra culturii. Aspecte instituționale

În ultimele luni ale anului 1947, conducerea PCR aprecia că existența Partidului Social-Democrat, chiar și fără facțiunea din jurul lui Constantin Titel Petrescu, punea în pericol unitatea ideologică a clasei muncitoare și împiedica Partidul Comunist să exercite controlul deplin asupra unor domenii importante, precum Învățământul și Cultura (atât Ministerul Educației Naționale, cât și Ministerul Artelor erau conduse de lideri social-democrați: Ștefan Voitec și Ion Pas). Ultimul era secondat de influentul secretar general din Minister, Ștefan Tita, care avea aceeași culoare politică. O astfel de realitate instituțională putea avea și importante implicații politico-ideologice: atât timp cât exista un ministru al PSD la departamentul Artelor, în repertoriul teatrelor se puteau strecura piese cu caracter „reformist" și „social-democrat" care să pericliteze preconizata constituire a Partidului Unic Muncitoresc[1]. Responsabilii cu activitatea ideologică din PCR nu puneau în discuție doar persoana titularului din fruntea Ministerului Artelor, ci chiar organizarea și structura acestui Departament. Pentru un control cât mai eficient asupra culturii românești era nevoie de un nou cadru instituțional, iar modul de structurare al Ministerului Propagandei părea mult mai adecvat. În plus, încă

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 5.

de la 6 martie 1945, Partidul Comunist l-a desemnat pe titularul acestui departament: inițial Petre Constantinescu-Iași, apoi Octav Livezeanu.

La începutul anului 1946, însă, guvernul Petru Groza era constrâns de împrejurările externe să se angajeze că va respecta libertățile specifice unei democrații liberale. În ședința guvernului din 8 ianuarie 1946, prim-ministrul a propus cabinetului său spre aprobare executarea integrală a hotărârilor luate de Cei Trei Mari la Conferința miniștrilor afacerilor externe ai URSS, SUA și Marii Britanii de la Moscova din 16–26 decembrie 1945. Comunicatul Conferinței preciza că „Cele trei guverne iau notă că guvernul român astfel reorganizat [incluzând doi reprezentanți ai opoziției: PNȚ și PNL, *n.n.*] va declara că se vor ține alegeri libere și nemăsluite, cât de curând posibil, pe baza votului universal și secret. [...] Guvernul astfel reorganizat va da asigurări privind acordarea libertății presei, a cuvântului, a religiei și de asociere"[1]. Unul dintre ministerele chemate să asigure respectarea acestor angajamente era Ministerul Propagandei. În acest context, pe agenda guvernului a intrat, la sfârșitul lunii februarie 1946, un act normativ care reorganiza Ministerul Propagandei (botezat al Informațiilor), dar nu în sensul favorizării respectării cerințelor occidentale. Din această cauză, opoziția democratică, prin ministrul Mihail Romniceanu de la PNL, a criticat „existența unui Departament special însărcinat cu propaganda guvernamentală, chiar dacă ar fi denumit Ministerul Informațiilor, [deoarece] este incompatibilă cu un regim într-adevăr democratic". „O asemenea instituțiune este, prin ea însăși, caracteristică unui regim totalitar și nu se poate închipui decât în acele state care nu admit decât o singură opiniune, aceea a guvernului – se preciza în memoriul de protest înaintat guvernului de ministrul liberal la 28 februarie 1946. De altfel, este un lucru notoriu că prima înfăptuire a unor

1. Dinu C. Giurescu, *Imposibila încercare. Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, București, 1999, p. 81.

asemenea regimuri, chiar şi la noi în ţară, a fost înfiinţarea unui Minister al Propagandei"[1].

Proiectul de lege sporea atribuţiile noului Minister prin înfiinţarea unei Direcţii a relaţiilor culturale cu străinătatea, a Direcţiei Radio şi a Direcţiei Culturale; în plus, Direcţia cinematografică dobândea şi prerogativa de a da autorizare sau de a interzice funcţionarea oricărei săli de cinema[2]. În mod clar, actul normativ transfera unele atribuţii care s-ar fi cuvenit Ministerului Artelor sau Ministerului de Externe. În „laboratoarele" lui Iosif Chişinevschi, personaj care va deveni principalul inchizitor ideologic al comunismului românesc[3], s-a elaborat în 1947 un alt anteproiect de lege pentru organizarea Ministerului Informaţiilor, care a fost trimis spre studiere la biroul lui Vasile Luca[4]. În cele din urmă, în primăvara anului 1948, balanţa a înclinat spre unificarea Ministerului Informaţiilor cu cel al Artelor, soluţie sugerată lui Iosif Chişinevschi de către Nicolae Moraru, şef al Comitetului de Artă şi Cultură din subordinea CC al PCR. În această privinţă, a fost urmat modelul celorlalte „democraţii populare", unde cele două departamente erau contopite, iar lucrurile „mergeau destul de bine", după aprecierile responsabililor cu Propaganda şi Agitaţia de la Bucureşti[5]. În plus, personalul din Ministerul Informaţiilor, controlat de comunişti, care au impus o selecţie atentă a cadrelor, putea fi „colonizat" mai uşor în funcţii de decizie în noua structură unificată.

Asaltul asupra ministerelor conduse de social-democraţi a fost însă amânat din motive tactice, iar unul dintre cei menajaţi

---

1. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri–Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1946, f. 169; notă asupra Proiectului de lege pentru înfiinţarea şi organizarea Ministerului Informaţiilor.

2. *Ibidem*, f. 168.

3. V. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 180.

4. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 54/1947.

5. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 37/1948, f. 24.

a fost chiar Ion Pas. În schimb, Ion Burcă, subsecretar de stat al PSD la Ministerul de Interne, a fost destituit din funcţie la sfârşitul lunii septembrie 1947, după ce în prealabil fusese atacat în presa oficială de un alt ideolog al PCR, Leonte Răutu[1]. Imediat după reuniunea de constituirea Biroului Informativ al Partidelor Comuniste, desfăşurată la Sklarska Poreba, presiunile comuniste în sensul dizolvării PSD, pentru a se contopi cu PCR, s-au intensificat. În mod paradoxal, deşi Ştefan Tita a fost în toamna anului 1947 mult mai vocal în a susţine unificarea celor două partide muncitoreşti, fiind, în opinia unor istorici, întruchiparea „condeierului procomunist", conducerea PCR şi-a concentrat atacurile tocmai împotriva sa. Probabil, Ştefan Tita era mai vulnerabil din perspectiva „dosarului" şi, în consecinţă, mult mai uşor de compromis. Prin urmare, în primele luni ale anului 1948, organele Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie a CC al PCR au strâns materiale compromiţătoare şi denunţuri împotriva secretarului general al Ministerului Artelor. Principalele acuzaţii erau: deturnarea unor sume din Fondul TOB (destinat construcţiei Teatrului de Operă şi Balet), cultivarea în minister a unei „camarile", acceptarea unor „şperţuri" prin intermediul lui H.P. Blazian, alt înalt funcţionar din acelaşi departament, atitudini promonarhiste etc.[2]. La campania de delaţiuni îndreptată împotriva lui Ştefan Tita s-au asociat şi unele personalităţi culturale precum Zaharia Stancu, Geo Dumitrescu, Horia Liman. Responsabilii cu cadrele din CC al PCR au solicitat declaraţii de incriminare şi lui Ury Benador şi Leon Haber, dar aceştia au evitat învinuirile

1. Nicolae Jurca, *Istoria Social-Democraţiei din România*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 370. Cu câteva luni înainte, Octav Livezeanu, ministru al Informaţiilor, dezvăluia, într-o şedinţă de guvern, faptul că I. Burcă a intervenit pentru menţinerea pe marile ecrane a unor filme cu subiect poliţist, nepotrivite într-un regim politic dominat de PCR; ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 7/1947, f. 27.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secţia Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 17/1948, ff. 3 şi urm.

grosolane. După numai doi ani, Zaharia Stancu, apreciat în 1948 de Iosif Chișinevschi pentru devotamentul său față de Partid, avea să cadă el însuși victimă a campaniei de „verificare", fiind exclus din rândurile PMR[1].

În linii mari, în lunile februarie–martie 1948 era pus la punct sistemul prin care Partidul Comunist, prin intermediul Direcției de Propagandă și Agitație a Comitetului Central, să poată controla în mod eficient toate Direcțiunile din Ministerul Artelor și Informațiilor. Dacă în februarie 1948, Direcțiunea Muzicii din minister era încă plină de „PSD-iști și sinecuriști", Comitetul Central al PCR controla și îndruma de facto Direcțiunea Artelor Plastice, chiar peste capul ministrului Ion Pas[2]. Totuși, înlăturarea ministrului era necesară în opinia factorilor decizionali din cadrul Direcției de Propagandă și Agitație, deoarece potrivit aceluiași Nicolae Moraru „devine periculoasă prezentarea ideologică a creațiilor la Minister. Vin anumite linii de [la] noi și se dau contradirective de către Pas. Maican[3], de la noi primește o directivă, de la Minister alta"[4]. În consecință, responsabilii Comitetului de Artă și Cultură îi sugerau lui Iosif Chișinevschi că problema artei trebuie să devină în mod efectiv o problemă de stat, deoarece „mergând spre socialism trebuie făcută și revoluția culturală", „iar arta, ca orice domeniu ideologic, are rolul său"[5]. Urmarea logică: în cursul lunii aprilie 1948, după contopirea celor două ministere, Ion Pas era înlăturat și înlocuit cu Octav Livezeanu. Acesta din urmă s-a aflat la conducerea instituției doar câteva luni, până la numirea sa ca ambasador. În funcția lui Ștefan Tita, silit să demisioneze la 1 mai 1948, a fost adus

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 20/1950, f. 7.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 21.

3. Aurel Ion Maican – directorul general al Direcțiunii generale a Teatrelor din cadrul Ministerului Artelor.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 23.

5. *Ibidem*.

nimeni altul decât Nicolae Moraru, unul dintre cei care au planificat impunerea controlului comunist asupra Ministerului; noua echipă de conducere era completată cu scriitori şi artişti devotaţi PMR: Marcel Breslaşu, Zeno Vancea, Lucian Grigorescu, Petre Iosif, Constantin Bugeanu, Radu Negreanu, Alfred Mendelsohn, Mihail Novicov şi Mihail Davidoglu[1].

În timpul ministeriatului lui Livezeanu şi al succesorului său, Eduard Mezincescu, Departamentul Artelor a devenit o structură specifică regimului totalitar, aşa cum de altfel anticipa în 1946 Mihail Romniceanu, sau, într-un limbaj mai apropiat de cel al lui Iosif Chişinevschi, „o pârghie a frontului ideologic"[2]. Rememorând obiecţiile de fond ale opoziţiei democratice, prim-ministrul declara la 27 mai 1948: „Cuvântul *Propagandă* spune totul. Se discuta odată dacă e bine să menţinem această instituţiune a Ministerului Propagandei, care a fost înfiinţată în ţara noastră sub un regim fascisto-hitlerist, fiindcă pe vremuri, sub guvernele partidelor istorice, nu exista acest departament. Am fost de părere că nu este un motiv să renunţăm la acest organism, ci, dimpotrivă, noi trebuie să scoatem această armă, propaganda, din mâinile inamicului şi s-o utilizăm pentru scopurile noastre. Odată, acum vreo zece ani, fiind întrebat ce este [*sic!*] fascismul şi hitlerismul şi cum le-aş defini, le-am definit în felul următor, aşa cum trebuie, cu o definiţie scurtă, clară şi precisă, cuprinzând toate criteriile: hitlerismul şi fascismul sunt ultimele încercări ale sistemului burghezo-capitalist de a-şi prelungi existenţa, cu lozinci şi metode expropriate de la marxişti. Aici am spus totul: am arătat a cui este încercarea, am precizat că este vorba de ultima încercare şi am adăogat prin ce mijloace şi cu ce lozinci este făcută: cu mijloace şi lozinci expropriate tocmai din sectorul ideologic cel mai de stânga. Ministerul Propagandei a fost înfiinţat mai întâi de aceste state fasciste, tocmai pe linia utilizării acestui instrument – şi metodă de propagandă –, împrumutat de la marxişti, de la comunişti şi

1. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, joi 20 mai 1948, p. 4435.
2. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 10.

mai cu seamă de la Partidul Comunist Sovietic. A fost o încercare de utilizare a unei metode şi, pentru motivul că fasciştii şi hitleriştii au încercat să o folosească, noi nu trebuie s-o înlăturăm, ci, dimpotrivă, s-o avem în mână, pe linia destinată iniţial acestei metode de propagandă. O propagandă este, în definitiv, o armă de deşteptare a conştiinţei, o muncă de instruire a oamenilor neinstruiţi asupra unor lucruri noi, cu care omenirea până acum nu s-a întâlnit."[1] Argumentaţia lui Petru Groza este îndoielnică şi contradictorie şi nu prea avea cum să fie pe placul conducerii PMR; de altfel, această cuvântare a sa din 27 mai 1948 nu a fost niciodată tipărită în variantă integrală, fiind cenzurat tocmai acest pasaj[2]. Discursul prim-ministrului dezvăluia de fapt natura comună, totalitară, a nazismului şi a comunismului.

Însă termenul de „pârghie", folosit de Chişinevschi pentru a defini funcţia Ministerului Artelor şi Informaţiilor, nu îi diminuează în nici un fel importanţa, căci instituţia care de acum înainte avea să joace un rol decisiv în elaborarea politicii culturale va fi Direcţia de Propagandă şi Agitaţie a CC al PMR, alcătuită în urma Congresului de unificare din 21–23 februarie 1948. (Odată cu reorganizarea PMR din ianuarie 1950, Direcţia a primit numele de Secţie.) Competenţele Direcţiei (Secţiei) erau considerabile: controla executarea Hotărârilor PMR de către Ministerul Învăţământului Public, Ministerul Artelor şi Informaţiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare şi Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Aşezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică şi Sport, Direcţia Generală a Industriei Poligrafice, Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, Agenţia AGERPRES, ARLUS, uniunile de creaţie (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Ştiinţei şi Culturii[3].

---

1. *Ibidem*, dosar nr. 139/1948, ff. 6–7.

2. *Cf.* Petru Groza, *Articole, cuvîntări, interviuri. Texte alese*, prefaţă de George Ivaşcu, Editura Politică, Bucureşti, 1973, pp. 521–525.

3. Nicoleta Ionescu-Gură, „Reorganizarea PMR-ului după modelul PC (b.) al URSS şi crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica

În plus, Direcţia a primit sarcina de a selecţiona şi repartiza cadre pentru aceste instituţii şi de a da directive în baza liniei trasate de CC al PMR în probleme de presă, radio etc. Direcţia de Propagandă şi Agitaţie pregătea diverse materiale (referate, rapoarte, analize) care aveau tangenţă cu spaţiul cultural, iar aceste documente erau înaintate spre discutare Secretariatului, Biroului Politic şi Biroului Organizatoric al CC al PMR[1]. Existau tentacule ale Direcţiei în Ministere – fiecare departament avea o Secţie de Agitaţie şi Propagandă[2], care urmărea „întărirea conştiinţei de clasă" a salariaţilor.

Direcţia de Propagandă şi Agitaţie lucra pe baza unor Planuri de Muncă elaborate de resorturile din subordine. Între acestea: Sectorul pentru Literatură şi Artă şi Sectorul pentru Presă. Secţia a cunoscut mai multe reorganizări. Pavel Ţugui, care în 1951 a fost numit şef al Sectorului de Literatură şi Artă din cadrul Secţiei, susţine că „spre sfârşitul lui decembrie 1952" sau „la începutul anului 1953" a fost înfiinţată Secţia de Literatură şi Artă, condusă de Constanţa Crăciun, *românca* – după cum ţine să sublinieze fostul demnitar comunist[3]. Pavel Ţugui, devenit atunci adjunctul Constanţei Crăciun, adaugă în legătură cu această schimbare: „pentru prima oară, după cinci ani, activitatea literar-artistică este scoasă din sfera preocupărilor lui Leonte Răutu, dar ea continua să fie coordonată de Iosif Chişinevschi, secretar al CC şi vicepreşedinte al guvernului. Existenţa acestei secţii a durat vreo opt luni, când problemele literar-artistice au trecut, din nou, în subordinea lui L. Răutu, adjunctul lui fiind Virgil Florea"[4].

Populară Română (1949–1954)", în Gheorghe Onişoru (coord.), *Totalitarism şi rezistenţă, teroare şi represiune în România comunistă*, cuvânt înainte de Sabine Habersack, CNSAS, Bucureşti, 2001, p. 224.

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 39/1951, ff. 16–22.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 49/1948, f. 1.

3. Pavel Ţugui, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998, pp. 18 şi 190.

4. *Ibidem*, p. 18.

Semnificațiile schimbărilor instituționale de la începutul lui 1953 sunt mai greu de descifrat. Una dintre ipoteze ar fi aceea că regimul lui Gheorghiu-Dej a respectat o directivă a lui Stalin, care declanșase spre sfârșitul vieții morbide campanii antisemite împotriva scriitorilor și criticilor literari evrei[1]. Dar atunci cum se explică supraviețuirea într-o funcție atât de înaltă a sectorului ideologic a lui Iosif Chișinevschi? Poate mai mult decât Chișinevschi, Leonte Răutu s-a numărat printre cei mai titrați discipoli est-europeni ai lui Andrei Jdanov[2]. Firește, au existat omologi de-ai săi în toate „democrațiile populare": în Ungaria s-a remarcat József Révai, care l-a constrâns pe fostul său profesor, marele filozof marxist Georg Lukács, să-și facă umilitoare autocritici[3]. Revenind la cazul românesc, trebuie spus că, după ce Secția de Literatură și Artă s-a contopit cu cea de Propagandă și Agitație, schema de organizare s-a mărit: în toamna anului 1953, Secția unificată avea 11 sectoare, patru având legătură directă cu viața culturală și științifică: Sectorul Literatură și Artă, Sectorul Știință, Sectorul Edituri și Sectorul Învățământ Public[4]. Presa era controlată prin intermediul a două sectoare.

În mod periodic, conducerea Direcției sau cea a Sectoarelor convoca ședințe cu secretarii și responsabilii cu Propaganda

---

1. Vladimir Tismăneanu, *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*, traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 62. Totuși, ponderea evreilor în aparatul ideologic a continuat să fie însemnată; v. explicațiile acestui fenomen la Pavel Câmpeanu, *Ceaușescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 182 și urm.

2. Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, traducere de Laura Lipovan, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 98.

3. *Ibidem*, p. 44. O opinie mai nuanțată v. la Aleksandr S. Stîkalin, „Evaluarea operei lui G. Lukács. Metamorfozele evoluției politice a Ungariei între 1950–1990", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, volumul II, 2003, pp. 198–199.

4. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 78/1953, f. 19.

şi Agitaţia de la nivel local[1] pentru analiza situaţiei presei culturale, a institutelor de artă etc. din aria de răspundere a acestora. În cadrul acestor şedinţe se prelucrau diverse instructaje privind „munca cultural-artistică" din centrele de provincie. Direcţia Propagandei şi Agitaţiei a elaborat şi proiectele de organizare sau reorganizare a editurilor, a uniunilor de creaţie: Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Compozitorilor; intrau în atenţia Direcţiei şi filialele acestor asociaţii. De asemenea, Direcţia asigura „perfecţionarea" în învăţământul de partid a personalului, completarea cadrelor de conducere din Ministerul Artelor, din redacţiile publicaţiilor culturale şi monitoriza „colaborarea justă" dintre uniunile de creaţie şi direcţiile de specialitate din Minister[2]. Deşi supunerea lui Eduard Mezincescu faţă de directivele primite dinspre CC nu putea fi pusă la îndoială în mod serios, totuşi diferitele Sectoare ale direcţiei de Propagandă şi Agitaţie trimiteau instrucţiuni directe funcţionarilor din Ministerul Artelor şi Informaţiilor, ocolind conducerea Departamentului. „La un moment dat – se plângea Eduard Mezincescu faţă de Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu în iunie 1949 – vreo 14 tovi din Direcţie [Direcţia Propagandă şi Agitaţie, *n.n.*] au ţinut legături directe cu diverse servicii din Minister (Exemplu: tovii Gonda, Silvia, Mănescu, Onescu etc.) Acest sistem de legături împiedică conducerea Ministerului să aibă iniţiative"[3].

La fel ca şi Secţia de Propagandă şi Agitaţie, Ministerul Artelor a cunoscut mai multe reorganizări, toate având drept scop aservirea culturii româneşti. Deşi imediat după 23 august 1944 activiştii comunişti susţineau că arta trebuie să devină parte a propagandei, în general acest lucru nu a răzbătut în public, cel

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 99/1949, f. 1.

2. *Ibidem*, f. 12.

3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 4. Referire la instructorii Gheorghe Gonda, Cornel Onescu şi (probabil) Silvia Armaşu şi Corneliu Mănescu.

puţin în primii doi ani postbelici. În concepţia comunistă, manifestările artistice îl ajutau pe propagandist, fiind arme puternice „pentru lărgirea nivelului cultural politic, pentru crearea unei atmosfere mai clare decât se face prin Agit-Prop, prin presă sau [pe cale] verbală"[1]. În anul 1948, însă, Comitetul Central al Partidului Comunist – acum denumit PMR – s-a erijat în postura de depozitar al întregii cunoaşteri, după modelul sovietic[2], iar cei care îi contestau această poziţie se expuneau politicii represive. În aceste condiţii, la numai câteva luni de la momentul constituirii Cominformului, Direcţia de Propagandă şi Agitaţie a Comitetului Central a devenit un element esenţial de control şi îndrumare a culturii române. Principalele coordonate ale politicii culturale a PMR, recunoscute şi în istoriografia oficială comunistă, au fost: aşezarea vieţii spirituale pe temeiul ideologiei materialist-dialectice.

Funcţionarea Secţiei de Propagandă şi Agitaţie înainte de 1948

Până în anul 1948, în cadrul PCR, activitatea de propagandă şi agitaţie se afla sub coordonarea Secţiei Centrale de Educaţie Politică (SCEP), dar avea un nivel relativ scăzut de organizare, comparabil poate cu cel al departamentului similar al Partidului Comunist (bolşevic) în Uniunea Sovietică în primii ani de după octombrie 1917[3]. SCEP avea o reţea de secţii în judeţe, organe politice care deja în anul 1947 avizau apariţia de noi publicaţii în aria de competenţă teritorială, dublând astfel instituţiile aparatului de stat responsabile cu cenzura.

---

1. *Ibidem*, dosar nr. 4/1945, f. 83; stenograma Conferinţei de propagandă a PCR pe ţară din 28–30 ianuarie 1945.

2. Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, p. 23.

3. *Cf.* Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, p. XIV.

După toate probabilităţile, fiecare secţie din teritoriu avea o comisie de cultură şi artă care verifica activităţile din domeniul literaturii, al artelor plastice, muzicii, precum şi spectacolele publice. În mai multe cazuri, Secţia colabora atât cu Ministerul Informaţiilor, cât şi cu organele Siguranţei. La 24 noiembrie 1947, în cadrul unei şedinţe de instructaj cu un grup de responsabili ai Secţiei de Educaţie Politică, Secretarul cu educaţia politică din Sibiu, „tovarăşul Vessa", afirma că: „În judeţ este controlată activitatea tuturor echipelor [PCR] şi, în general, toate manifestările culturale, existând o comisie compusă din responsabilul nostru, al comisiei culturale, delegatul Ministerului de Informaţii, un tov de la Siguranţă care, împreună, controlează toate manifestările"[1]. Periodic, la centru, se organizau consfătuiri şi şedinţe de instructaj cu responsabilii şi activiştii secţiilor din judeţe, unde se remarcau prin apărarea „ortodoxiei" marxist-leniniste Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu. Sarcinile de control transmise de aceştia delegaţiilor din teritoriu au sporit pe parcursul anului 1947, mai ales în contextul cristalizării celor două blocuri politico-ideologice: URSS şi sateliţii săi, pe de o parte, şi SUA şi Marea Britanie, de cealaltă parte.

Începând din toamna anului 1947, la nivelul conducerii Secţiei Centrale de Educaţie Politică se invocă tot mai mult ofensiva ideologică a Occidentului, prilej de a-i pune în gardă pe cei din activul de partid din judeţe, de a insista asupra necesităţii ca Secţia să-şi lărgească atribuţiile şi de a ameninţa chiar cu suprimarea unor ziare de orientare comunistă care publică materiale necorepunzătoare, cu greşeli ideologice. În presa care se conforma directivelor comuniste, în primul rând în *Scânteia*, erau găzduite în această perioadă primele atacuri contra poetului Tudor Arghezi[2], iar congresul din octombrie 1947 al Uniunii

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, f. 51.

2. Pentru împrejurările în care conducerea PCR a decis atacul contra lui Tudor Arghezi, v. Sorin Toma, „Care este adevărul în «cazul Arghezi»", în vol. *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist.*

Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor (USASZ) îndemna la impunerea în artă a metodei realismului socialist; în același timp, publicațiile politice și culturale incomode erau suprimate. De fapt, dacă ar fi să vorbim în termenii lui Friedrich Hayek, avem de-a face acum, odată cu suprimarea presei de opoziție, cu un *sfârșit al adevărului*[1], care se traduce prin dispariția din spațiul public a punctului de vedere care exprimă îndoiala și critica față de putere.

„Îndrumarea culturii"

Instaurarea monopolului comunist înseamnă atât uniformitatea opiniilor, cât și subordonarea totală a culturii intereselor propagandei și ideologiei oficiale. Partidul Comunist are nevoie de intelectuali în cadrul strategiei sale de legitimare[2], dar de acum înainte rolul propagandei va fi unul copleșitor, iar vocabularul referitor la politica din domeniul culturii se va îmbogăți cu un nou termen: *îndrumare*[3]. Sintagma *îndrumarea culturii* apare încă din perioada de tranziție spre un regim totalitar (1944–1947)

Redactor-șef al „Scânteii" din 1947 până în 1960, Editura Compania, București, 2004, pp. 328–331. Un foarte folositor dosar de presă privitor la contestarea, din rațiuni ideologice, a lui Tudor Arghezi a realizat Ana Selejan în *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, București, 2005, pp. 301–373.

1. Friedrich A. Hayek, *Drumul către servitute*, traducere de Eugen B. Marian, Editura Humanitas, București, 1993, pp. 174 și urm.

2. V. Alina Tudor Pavelescu, „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004, pp. 139–152.

3. Marin Radu Mocanu consideră că PMR s-a preocupat în mai mare măsură de literatură și artă în comparație cu celelalte partide unice din țările comuniste, asumându-și prerogativa de a „îndruma" și „educa"; Marin Radu Mocanu (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, *ed. cit*, p. 156.

şi o regăsim în discursurile activiştilor comunişti de la şedinţele PCR. Vorbind despre nevoia de a supraveghea munca artistică de masă, „esteticianul" marxist-leninist Nicolae Moraru, cel care îi seconda pe ideologii Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu, declara următoarele la conferinţa pe ţară a secretarilor şi a activului de educaţie politică din 25 iulie 1947: „De la 23 august [1944] încoace s-au dezvoltat enorm echipele artistice. S-a ridicat o elită de pictori, actori etc. din masă. *Dar fără îndrumare vor pieri* [*s. n.*]. Aceasta înseamnă că trebuie luat orice şi trimis la noi. [...] Trebuie să educăm opinia publică să judece după gustul nostru, să infiltrăm linia partidului în masă"[1].

Începând din primăvara anului 1948, Nicolae Moraru va beneficia de mai multe pârghii de control în noua sa calitate de secretar general al Ministerului Artelor şi Informaţiilor, funcţie în care a fost propulsat cu girul nou-createi Direcţii de Propagandă şi Agitaţie, organism care îl avea ca şef pe Leonte Răutu şi care era supervizat de Iosif Chişinevschi, membru în Biroul Politic, secretar pentru propagandă şi cultură[2]. Cel din urmă avea să declare, într-o expunere ţinută la 26 mai 1948 în faţa activului Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie, că: „Partidul *conduce*, conduce în toate compartimentele luptei: în politică, în economie, în finanţe, în ştiinţă, în artă. Fără partid nu se poate face nimic"[3]. Pentru ca această *îndrumare* a culturii să fie mai eficientă, s-a trecut la restructurarea şi epurarea vechilor asociaţii profesionale ale scriitorilor şi artiştilor, care au fost transformate, după model

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1947, f. 82.

2. Demnităţile celor doi ideologi, pe linie de partid, sunt consemnate în Liviu Marius Bejenaru, Clara Cosmineanu-Mareş, Florica Dobre (coord.), Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, *Membrii CC al PCR. Dicţionar*, studiu introductiv de Nicoleta Ionescu-Gură, CNSAS – Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 149 şi p. 509.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 108.

sovietic, în uniuni de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici, Uniunea Compozitorilor ș. a.), cu conduceri conformiste care aveau și rolul de a-i disciplina pe intelectualii recalcitranți în sensul dorit de Secția de Propagandă. Asupra revistelor editate de aceste uniuni profesionale „domesticite" se exercita un control care venea din mai multe părți, inclusiv dinspre Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, instituție care, la rândul ei, depindea de Secția de Propagandă[1].

Direcția/Secția de Propagandă și Agitație a apărut într-un moment strict contemporan cu epoca jdanovismului, stadiu de evoluție al politicii culturale sovietice, care a format paradigma culturală stalinistă[2], care nu a permis un pluralism literar-artistic sau afirmarea unor personalități intelectuale neînregimentate. În anul 1948, Secția ideologică a CC al PMR mai avea de-a face doar cu o infimă minoritate intelectuală care menținea o tendință refractară față de înregimentarea politică și profesională și care nu se mai putea exprima în spațiul public. În general, pentru lumea culturală care a acceptat *statu-quo*-ul impus de comuniștii români,

1. Direcția de Propagandă și Agitație a CC al PMR a fost alcătuită în urma Congresului din 21–23 februarie 1948. Odată cu reorganizarea PMR din ianuarie 1950, Direcția a primit numele de Secție. Competențele sale erau considerabile: controla executarea Hotărârilor PMR de către Ministerul Învățământului Public, Ministerul Artelor și Informațiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare și Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Așezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică și Sport, Direcția Generală a Industriei Poligrafice, DGPT, AGERPRES, ARLUS, uniunile de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii; Nicoleta Ionescu-Gură, „Reorganizarea PMR-ului după modelul PC (b.) al URSS și crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica Populară Română (1949–1954)", în Gh. Onișoru (coord.), *Totalitarism și rezistență, teroare și represiune în România comunistă*, CNSAS, București, 2001, p. 224.

2. Leonid Heller, Antoine Baudin, „Le Réalisme socialiste comme organisation du champ culturel", în *Cahiers du monde russe et soviétique*, 34, no. 3, juillet–septembre 1993, p. 312.

Direcția de Propagandă și Agitație a devenit începând din 1948 o instituție ce deținea adevărul și care stabilea ce este adevărul. De acum înainte, intelectualii vor fi ținta planului comunist de inginerie socială.

În vara anului 1952, cu prilejul unei prelucrări ideologice a intelectualilor, Ofelia Manole, care s-a aflat pentru câțiva ani în fruntea Secției de Propagandă, alături de Leonte Răutu, oferea următoarea justificarea pentru existența *îndrumării*, de fapt a cenzurii: „S-ar putea întreba pentru ce luptăm noi atâta, de ce nu lăsăm oamenii [scriitorii, artiștii, creatorii, *n.n.*] să trăiască în pace, să scrie așa cum vor ei? De ce nu lăsăm să-și dezvolte fiecare drumul lui cum i se pare că e mai bine. Deoarece socotim că munca dumneavoastră este de cea mai mare importanță pentru clasele muncitoare și poporul muncitor. Deoarece socotim că poporul muncitor are nevoie de operele dumneavoastră, deoarece vă considerăm pe dumneavoastră ca o parte a poporului muncitor, care trebuie să fiți alături de toți oamenii muncii în lupta pentru construirea socialismului. Pentru că arta, literatura, cultura este [*sic!*] o armă puternică în mâna clasei muncitoare."[1] Ce se poate desprinde din discursul Ofeliei Manole? În primul rând, intelectualitatea de după 1948 și-a pierdut orice autonomie și a fost adusă la stadiul de dependență. Numai că, la fel ca și în URSS[2], intelectualității i se amintea că este supusă unei duble dependențe: față de Partidul Comunist și față de poporul muncitor. În al doilea rând, capitalul de competențe specifice, capitalul intelectual, era văzut la nivelul Secției ideologice ca suspect, contrar legilor de dezvoltare, dacă nu era împărtășit maselor[3].

---

1. *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 214.
2. Leonid Heller, Antoine Baudin, *op. cit.*, p. 312.
3. *Ibidem*, p. 313.

Funcțiile Secției de Propagandă și Agitație

Secția de Propagandă a devenit un actor instituțional principal, parte a instanței politice, și, dacă ar fi să facem o ierarhizare folosind termeni juridici și ținând cont de procesul decizional în domeniul politicii culturale, atunci am putea considera că orwellianul Minister al Adevărului este conducerea PMR reprezentată de Secretariatul și Biroul Politic ale Comitetului Central, Secția de Propagandă este Tribunalul Suprem, iar conducerile uniunilor de creație sunt instanțe similare Judecătoriilor.

Pe lângă această funcție de instanță decizională care arbitra și dădea verdicte în conflictele dintre intelectuali, dintre scriitori și edituri etc., Secția a primit sarcina de a selecționa și repartiza cadre pentru instituțiile din domeniul cultural și ideologic: Comitetul pentru Cultură și Artă, Ministerul Învățământului, Academia RPR, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor (cenzura), uniunile de creație etc. și de a da directive în baza liniei trasate de CC al PMR în probleme de presă, radiodifuziune etc. Secția de Propagandă și Agitație pregătea diverse materiale (referate, rapoarte, analize) care aveau tangență cu spațiul cultural, iar aceste documente erau înaintate spre discutare Secretariatului, Biroului Politic și Biroului Organizatoric al CC al PMR[1]. Existau tentacule ale Secției în Ministere – fiecare departament avea o Secție de Agitație și Propagandă[2], care urmărea „întărirea conștiinței de clasă" a salariaților.

Dinspre aceste secții departamentale, dar și din teritoriu se primeau sesizări care reclamau orientări ideologice greșite, atitudini dușmănoase etc. evidențiate în cadrul unor instituții de

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 39/1951, ff. 16–22; v. și Cristian Vasile, „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953. Aspecte instituționale", în *Arhivele Securității*, volumul II, CNSAS – Editura Nemira, București, 2006, p. 50.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 49/1948, f. 1

cultură, filiale ale uniunilor de creație sau universități. În consecință, Secția era obligată să le analizeze și să dea îndrumări. Într-un raport din 8 august 1952 se preciza că „din însărcinarea Secției de Propagandă și Agitație a CC al PMR și a Comitetului pentru Învățământul Superior, s-a deplasat la Cluj și la Iași câte un colectiv de tovarăși pentru a analiza: 1) orientarea ideologică în activitatea cadrelor didactice și felul cum e însușită știința sovietică; 2) educația comunistă a studenților, lupta împotriva naționalismului și șovinismului; 3) politica de cadre față de studenți și cadrele didactice"[1]. Aceste colective trimise de Secție în teritoriu pentru a cerceta erorile ideologice sau manifestările „nesănătoase" apelau la informare prin organele de partid, ședințe de analiză, convorbiri individuale cu membrii corpului didactic, cu studenții, analiza unor lecții etc.[2] Reprezentanții Secției de Propagandă și Agitație se interesau cât de mult sprijină Comitetele Regionale de Partid activitatea instituțiilor de cultură, învățământ, artistice, organizațiile de partid etc.[3] și elaborau *propuneri* pentru îmbunătățirea activității în universitățile verificate, cum ar fi înlocuirea din funcții a unor profesori, întărirea catedrelor prin îmbunătățirea compoziției sociale, ridicarea nivelului ideologic și profesional, desființarea unor secții din universități.

Secția de Propagandă și Agitație lucra pe baza unor planuri de muncă elaborate de resorturile din subordine, între acestea: Sectorul pentru Literatură și Artă și Sectorul pentru Presă. Spre exemplu, Planul măsurilor principale (din 22 august 1952), plan al Secției de Propagandă și Agitație a CC al PMR pentru perioada 1 iulie–10 octombrie 1952, stabilea pentru Sectorul de Literatură și Artă următoarele răspunderi: „1. Se va organiza la Secția de Propagandă și Agitație a CC un seminar cu șefii sectoarelor de literatură și artă și secretarii organizațiilor de bază din principalele instituții de literatură și artă (septembrie); 2. Se va

1. *Ibidem*, dosar nr. 58/1952, f. 1.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*, f. 14.

studia munca organizațiilor de partid în domeniul literaturii și artei din regiunea Cluj (25 iulie) și Valea Jiului (15 septembrie); 3. Se va înainta un referat cu privire la îmbunătățirea situației materiale și a condițiilor de muncă ale oamenilor de literatură și artă (10 iulie); 4. Se va asigura reorganizarea catedrelor de istorie a literaturii universale și a literaturii române de la Universitatea C.I. Parhon din București. Se va întocmi o informație scrisă despre predarea istoriei literaturii române (1 septembrie); 5. Se va asigura organizarea Uniunii Arhitecților din RPR (30 septembrie); 6. Se vor aproba manualele de istorie a literaturii române pentru școlile medii (10 august)[1]". În plan mai figurau și alt gen de sarcini: pregătirea unei dezbateri în jurul unor romane, asigurarea recrutării elevilor pentru Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu", dezbatere la Uniunea Scriitorilor cu privire la problemele creației dramatice, pregătirea de articole pentru revista *Lupta de clasă*, organizarea concursului pentru crearea Imnului de stat al RPR, organizarea deplasării unui grup de compozitori și scriitori în Valea Jiului pentru crearea marșului minerilor, organizarea unei dezbateri în jurul afișului politic la Uniunea Artiștilor Plastici[2].

După ce Secția de Literatură și Artă s-a contopit cu cea de Propagandă și Agitație, schema de organizare s-a mărit: în toamna anului 1953, Secția unificată avea 11 sectoare, patru având legătură directă cu viața culturală și științifică: Sectorul Literatură și Artă, Sectorul Știință, Sectorul Edituri și Sectorul Învățământ Public[3]. Presa era controlată prin intermediul a două sectoare. În aria de competență a Secției de Propagandă și Agitație intrau și problemele lingvisticii românești. Documentele elaborate de instructorii și de ceilalți colaboratori și care privesc evoluțiile din acest domeniu sunt îmbibate de teoria conspirației și vădesc un fel de psihoză a cetății asediate, a dușmanului din interior.

1. *Ibidem*, dosar nr. 30/1952, f. 91.
2. *Ibidem*, ff. 91–92.
3. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 78/1953, f. 19.

Spre exemplu, un *Referat cu privire la activitatea dușmănoasă a lingviștilor Al. Rosetti, I. Iordan și Al. Graur*, din 13 iunie 1952, nesemnat (strict confidențial) semnalează că: „activitatea acestora s-a dovedit potrivnică dezvoltării științei. În mod deosebit a ieșit la iveală poziția dușmănoasă a acestor elemente în urma apariției genialei lucrări a tovarășului Stalin – *Marxismul și problemele lingvisticii*". În document se mai amintea că atât în țară, cât și în literatura sovietică au apărut critici la adresa grupului de lingviști, însă ei „au refuzat în fapt să ia atitudine față de lucrările tovarășului Stalin și să supună unei analize critice gravele lor greșeli din trecut. Toate acestea, ca și alte fapte [...] confirmă părerea pe care Secția și-a format-o mai de mult, anume că avem de-a face cu *un grup organizat de dușmani* care, fără nici o îndoială, are legături și în afara cercului de lingviști"[1].

În încheiere trebuie spus faptul că existența și funcționarea Secției au însemnat pervertirea discursului despre artă, hărțuirea intelectualilor, precum și dispariția diversității culturale. Antiintelectualismul a fost o caracteristică a sistemului comunist care s-a vădit și la nivelul Secției de Propagandă și Agitație. De altfel, un procent foarte mic dintre cadrele Secției era format de intelectuali[2]. În anii 1951 și 1952 Secția a organizat numeroase deplasări în regiuni pentru a studia compoziția cadrelor, observând că „datorită slabei munci a comitetelor regionale în rândurile intelectualilor, aceștia se găsesc în număr foarte mic în aparatul de partid". „Astfel – se preciza într-un *Referat cu privire la unele probleme de cadre ale Secției de Propagandă și Agitație*, datat 20 iunie 1952 și semnat de Leonte Răutu –, la Timișoara, din 57 de activiști sunt 18 muncitori, 12 muncitori necalificați, nouă plugari, opt funcționari, cinci vânzători de magazine, doi frizeri, *doi intelectuali* etc. La Hunedoara, în Secția regională, din 21 de tovarăși sunt 12 muncitori, doi plugari,

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 30/1952, f. 46.

2. *Ibidem*, f. 56.

doi mici meseriași, un frizer, un ospătar, un funcționar, *2 intelectuali*. La București în activul secției orășenești a secțiilor raionale din 131 de activiști sunt 80 de muncitori, *numai șase intelectuali*, 19 funcționari, cinci vânzători de magazine, ospătari, coafeze, remaieze, lingerese [*sic!*] și chiar un gardian public"[1].

Cum bine remarca Eugen Denize, deși Secția de Propagandă și Agitație era din 1950 a doua ca importanță în nomenclatorul general al secțiilor, venind imediat după Secția Organelor Conducătoare de Partid, Sindicale și de Tineret, ea depășea limitele celei din urmă secții, „pătrundea adânc în societate, până în cele mai îndepărtate unghere a ceea ce ar fi putut să însemne activitate culturală, științifică, educațională, editorială și chiar sportivă"[2]. De fapt, Secția de Propagandă și Agitație, sub diversele sale înfățișări și indiferent de etapele comunismului românesc, s-a ocupat cu combaterea activității intelectuale spontane, nedirijate, cu condamnarea formulei „artă pentru artă", vădind disprețul pentru libertatea intelectuală, libertate suprimată tocmai în numele unei noi libertăți promise poporului, clasei muncitoare. În fapt, *îndrumarea culturii* nu a fost decât o exprimare (mai mult decât) eufemistică, o sintagmă care nu era decât un alt nume pentru cenzură și control ideologic strict.

Termenul de *îndrumare* a fost o prezență constantă în vocabularul politic comunist din România, fiind utilizat chiar și atunci când în alte spații se făceau pași pe linia destalinizării și a „dezghețului" cultural. Spre exemplu, în anul 1956, Paul Georgescu, criticul literar atașat de partid, proclama faptul că „îndrumarea" literaturii de către conducerea PMR este nu numai posibilă, ci și firească și necesară[3]. Noua cultură – anunțată

1. *Ibidem*, ff. 56-57. Sublinierile din text ne aparțin.

2. Eugen Denize, „Propaganda", în vol. *România comunistă. Statul și propaganda*, *ed. cit*, pp. 113–114.

3. Paul Georgescu, „Îndrumarea literaturii de către partid", în *Gazeta literară*, nr. 18, 3 mai 1956; pentru un comentariu pertinent pe marginea textului semnat de P. Georgescu, v. Marin Nițescu, *Sub zodia*

(crudă ironie a istoriei!) chiar de Lucrețiu Pătrășcanu cu puțin timp înainte de căderea în dizgrație[1] – era inseparabilă de „îndrumarea" venită dinspre vârful Partidului unic.

Propaganda comunistă și relațiile culturale externe

A existat un domeniu în care Direcția de Propagandă își împărțea competențele împreună cu Secția de Relații Externe a CC al PMR: propaganda culturală pentru străinătate. Relațiile culturale externe ale României postbelice au fost în cel mai înalt grad dependente de evoluțiile politice interne și internaționale și au stat sub semnul strânsei apropieri de interesele Moscovei[2]. Ulterior, începând cu toamna anului 1947, această apropiere s-a transformat într-o subordonare ce a urmat logica diplomației de lagăr[3], teoretizată de Andrei Jdanov. Apropierea și „prietenia" cu URSS, impuse cu ajutorul Armatei Roșii, au fost prezentate de către reputați oameni de cultură (cazul Mihail Sadoveanu este emblematic) ca fiind o necesitate, iar organizații precum ARLUS – care în decembrie 1946 avea deja 143 000 de membri – au difuzat obsesiv acest mesaj[4]. Pentru a se înlesni apropierea de marea

---

proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 261–262.

1. Pentru detalii, v. Mioara Anton, „«Progresiști» versus «reacționari». Subordonarea intelectualilor, 1944–1955", în Dan Cătănuș (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, București, 2006, pp. 17–18.

2. O periodizare a evoluției raporturilor româno-sovietice în intervalul 1945–1965, v. la Dan Cătănuș, „Relațiile externe ale României și influența factorului sovietic asupra acestora în primele două decenii postbelice", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. I, 2002, pp. 201–236.

3. V. Cezar Stanciu, „România stalinistă în relațiile internaționale", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 4, 2005, pp. 74 și urm.

4. Adrian Cioroianu, „Lumina vine de la Răsărit. «Noua imagine» a Uniunii Sovietice în România postbelică, 1944–1947", în Lucian Boia

putere de la Răsărit, regimul procomunist instalat la 6 martie 1945 a luat măsura de a impune studierea limbii şi literaturii ruse în sistemul de învăţământ românesc. Limba rusă a fost introdusă în şcoli încă din 1945, cu două argumente principale: România este înconjurată de popoare slave şi, în plus, în literatura rusă se găsesc foarte multe lucruri de ordin practic care, cunoscute direct şi din primii ani de şcoală, se pot pune mai uşor în aplicare. Se pornea de la premisa că, astfel, elevii vor putea să dobândească noi cunoştinţe în domeniul tehnicii[1].

Totuşi, până la uniformizarea politică şi ideologică din 1947, cu Gheorghe Tătărescu, un ministru de externe liberal şi burghez, rămas în funcţie până în noiembrie 1947, precum şi cu o elită intelectuală proocidentală, în mare parte francofonă şi francofilă, şi doar declarativ prosovietică, România a reglementat şi a menţinut în primii ani postbelici regimul bacalaureatului francez. La 2 ianuarie 1946, Ministerul Educaţiei Naţionale a publicat Normele pentru desfăşurarea acestui bacalaureat în România. Printr-o decizie a aceluiaşi departament se stabilea că: „Având în vedere dispoziţiile deciziei nr. 245.110 din 16 noiembrie 1945; ţinând seama de adresa Institutului Francez de Înalte Studii din România, înregistrată sub nr. 169.004 din 9 iulie 1945; decidem: Art. I: Se prelungesc efectele deciziei nr. 245.110 din 16 noiembrie 1945, privitoare la regimul bacalaureatului francez în România, pentru o nouă perioadă de cinci ani, cu începere de la 1 octombrie 1945 până la 1 octombrie 1950, cu modificările arătate mai jos [...]". Semna, în numele ministrului, profesorul Miron Nicolescu[2].

(coord.), *Miturile comunismului românesc*, Editura Universităţii din Bucureşti, [Bucureşti], 1995, pp. 71 şi urm.

1. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosarul nr. 8/1945, f. 140; v. şi Cristian Vasile, „Educaţie şi ideologie în România, 1948–1953", în *Revista istorică*, serie nouă, tom XV, nr. 5–6, septembrie-decembrie 2004, p. 130.

2. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXIV, nr. 2, miercuri, 2 ianuarie 1946, p. 19.

Lucrurile aveau să se precipite în relaţiile culturale româno-franceze după momentul Sklarska Poreba, odată cu întemeierea Cominformului, punând în pericol şi reglementările din anii 1945–1946. Franţa era categorisită de propaganda sovietică drept ţară „mareşalizată" – supusă „nefastului" Plan Marshall – şi potenţial periculoasă, iar influenţa culturală franceză trebuia limitată drastic în noile ţări satelizate din Estul Europei[1]. În toamna lui 1947, un grup absolut nesemnificativ de „români din străinătate" se reunea la Paris în sala Jean Goujon şi trimitea la 15 noiembrie 1947 o telegramă premierului Petru Groza, în care era exprimată „recunoştinţa pentru curajoasa operă întreprinsă întru ridicarea economică a ţării, renaşterea culturală, dezvoltarea şi consolidarea democraţiei, ca şi pentru grija cu care guvernul veghează asupra independenţei şi suveranităţii naţionale". În acelaşi timp, Gheorghe Tătărescu era silit să părăsească postul de ministru de externe, iar în şedinţa cabinetului dr. Petru Groza din 12 decembrie 1947 se adopta o hotărâre foarte importantă în ceea ce priveşte angajamentele contractate de diferite instituţii de cultură şi artă din ţară cu artiştii, scriitorii şi oamenii de cultură din străinătate. Guvernul decidea instituirea unei Comisii formate din secretarii generali ai Ministerelor Afacerilor Străine, Interne şi Informaţiilor care, lucrând sub egida Ministerului Informaţiilor, să stabilească normele şi să-şi dea avizele asupra angajamentelor menţionate[2].

În şedinţa Secretariatului CC al PCR din 20 octombrie 1948, Ana Pauker, noul ministru de externe, prezenta solicitările Parisului de creare a unei şcoli franceze pentru copiii diplomaţilor

1. National Archives and Records Administation (NARA), RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, 1948, Box 87, Rumanian Press attacks "Western Culture" in conjunction with Denunciation of French – Rumanian Cultural Agreements.

2. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme 1944–1959, dosar nr. 13/1947, f. 3 v.

aflați la post la București, precum și pentru cei de la alte legații și propunea ca cererea să fie respinsă. Mai mult, Ana Pauker considera că guvernul RPR trebuie să închidă Institutul Francez, calificat drept „o oficină de spionaj", la fel ca și Institutul Italian de Cultură. O altă justificare a Anei Pauker era aceea că „oamenii noștri din Franța sunt permanent percheziționați, oricine intră în Ambasada noastră este legitimat. Să arătăm că nu putem colabora cu un guvern care arestează pe reprezentanții noștri, să rupem convenția culturală cu Franța și să închidem Institutul, aceasta cu riscul de a pierde casa pe care o avem la Fontenay-aux-Roses". În consecință, ministrul comunist de externe propunea „să fie desființat întâi Institutul Francez și după un timp și cel italian". Secretariatul a aprobat propunerea Anei Pauker de a se respinge cererea pentru înființarea unei școli franceze și de desființare a Institutelor Francez și Italian[1]. Desființarea Institutului Francez s-a aflat din nou pe ordinea de zi a Secretariatului CC al PMR la 17 noiembrie 1948. Din nou Ana Pauker a invocat provocările guvernului francez, care ar fi dizolvat Asociația Românilor Prieteni ai Franței; în plus, francezii „au interzis ziarul lor, au arestat pe ultimii conducători ai Asociației, au arestat pe francezii care au fost cu grupul de excursioniști, aceasta pentru a porni o nouă provocare"; drept urmare, ministrul de externe „consideră că este timpul să se desființeze Institutul Francez și să fie expulzați francezii de la Institut", iar Secretariatul „aprobă propunerea tov[arășei] Ana"[2].

Se pare că această măsură nu s-a dovedit eficientă. Cu prilejul ședinței aceluiași Secretariat, la 1 martie 1950, s-a discutat chestiunea închiderii Oficiilor de Informații american, englez și italian. După ce Ana Pauker a declarat că: „Trebuie să închidem oficiile de informații pentru că le folosesc pentru propagandă, dau filme, au bibliotecă, vin acolo copii de școală", Iosif Chișinevschi și-a prevenit colegii de la vârful PMR: „Numai că trebuie

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 48/1948, ff. 4–5.
2. *Ibidem*, dosar nr. 57/1948, f. 3.

să vedem cum procedăm, pentru că noi am luat hotărârea să închidem Institutul Francez şi totuşi el continuă să funcţioneze." La rândul său, Gheorghe Gheorghiu-Dej recomanda ca „tov[arăşa] Ana să-i cheme [pe diplomaţii occidentali de la oficiile de informaţii] şi să ia măsura închiderii. Să se publice după aceea în presă şi Ministerul de Interne să ia apoi măsuri împotriva acelora care merg acolo, să fie trimişi în batalioane de muncă. La fel trebuie procedat şi cu Institutul francez, italian etc. Aşadar să fie clar: trebuiesc luate măsuri de arestare împotriva tuturor [celor] care merg acolo"[1]. Imediat, Securitatea a primit sarcina de a se ocupa de o nouă „problemă" – *Frecventarea bibliotecilor străine* –, iar la scurt timp zeci de persoane au fost reţinute şi închise în unităţi de muncă. Una dintre victimele acestei decizii represive a fost Şerban Papacostea, pe atunci student în anul I la Institutul de Arhivistică, arestat la 4 martie 1950 şi trimis la Canalul Dunăre-Marea Neagră doar pentru faptul că frecventase Biblioteca Institutului Francez[2]. Dar ţinta principală a puterii de la Bucureşti era să anihileze în primul rând influenţa culturală a SUA în sfera publică românească: filmele americane, muzica, beletristica – apreciate ca produse artistice cu potenţial extrem de nociv din punct de vedere ideologic – au fost eliminate; în anul 1950 era închisă şi bilioteca americană de la Bucureşti[3].

O sarcină dificilă a noului guvern instalat la 6 martie 1945 era reconcilierea cu Ungaria şi detensionarea relaţiilor româno-maghiare, inclusiv în plan cultural. La 25 noiembrie 1947 s-a semnat un acord cultural bilateral de către Octav Livezeanu, ministrul român al Informaţiilor, şi Gyula Ortutay, ministrul ungar

1. *Ibidem*, dosar nr. 14/1950, f. 4. Pentru evoluţia relaţiilor culturale româno-franceze de-a lungul deceniului şase, v. Ovidiu Bozgan, „Diplomaţia culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român, 1955–1960", în *Analele Universităţii din Bucureşti. Istorie*, 48, 1999, pp. 23–60.

2. ACNSAS, fond Penal, dosar nr. 234, f. 4.

3. Bogdan Barbu, *Vin americanii! Prezenţa simbolică a Statelor Unite în România războiului rece 1945–1971*, Editura Humanitas, 2006, p. 35.

al Instrucțiunii Publice. Imediat, presa controlată s-a grăbit să enumere „realizările de care se bucură populația maghiară" din România: 307 grădinițe cu 19 000 de copii mici; 1 309 școli primare, cu 182 000 de elevi, 212 gimnazii unice, cu 17 200 de elevi, 80 de licee și gimnazii teoretice, cu 20 000 de elevi, 14 licee și gimnazii comerciale cu 1 300 de elevi, 13 licee industriale cu 900 de elevi, 16 școli normale cu 2 800 de elevi, o universitate maghiară cu patru facultăți, trei la Cluj și una de Medicină la Târgu Mureș, cu 2 601 studenți[1]. Acordul a fost adoptat la 21 aprilie 1948, odată cu Legea nr. 116 pentru ratificarea Convenției de colaborare culturală între România și Republica Ungariei. În textul Convenției se susținea că forțe ostile „au împiedicat ca cele două popoare să-și cunoască mai temeinic cultura, precum și schimburile culturale libere..." La art. 1, cele două guverne se angajau să înlăture din manifestările lor culturale, științifice și educative tot ce este susceptibil să atingă demnitatea celuilalt popor, iar la art. 4 se preconiza înființarea unui institut de cultură maghiară la București, cu filială la Cluj, și a unui institut de cultură română la Budapesta, cu filială la Debrețin. Un alt angajament era acela de susținere reciprocă de lectorate, excursii ziaristice, schimburi de savanți, artiști, tehnicieni, pedagogi, studenți, elevi muncitori, burse, schimburi de cărți, publicații științifice, literare, artistice. Un alt articol important stipula că „Părțile contractante doresc să se îngrijească ca, în viitor, în manualele didactice sau în orice tipărituri să se evite tot ceea ce ar duce la deformarea sau falsificarea realității și care ar prezenta într-o lumină nefavorabilă cealaltă țară, precum și revizuirea, dacă este cazul, a manualelor și a altor tipărituri de uz general"[2].

Unul dintre obiectivele acestui acord era încadrarea celor două țări „în puternicul front al culturii progresiste"[3]. Pe lângă această

1. „Acord cultural româno-maghiar", în *România liberă*, anul V, nr. 1008 C, joi, 27 noiembrie 1947, p. 1.

2. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 94, miercuri, 21 aprilie 1948, pp. 3653–3654.

3. „Acord cultural româno-maghiar", în *loc. cit.*, p. 1.

convenţie de colaborare, în România fiinţa şi o Asociaţie româno-maghiară, care avea un rol de intermediar în relaţiile culturale bilaterale. În anul 1948 au apărut şi alte asociaţii, „pentru strângerea legăturilor cu ţările vecine şi prietene" din Europa Centrală şi de Est, satelizate de Kremlin (Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria, Iugoslavia): ARPOL, ARCES, ARBULG, ARIUG[1]. Ultima asociaţie, Asociaţia Română pentru strângerea legăturilor cu Iugoslavia, avea să fie pusă într-o situaţie ingrată. În presa oficială era încurajată publicarea articolelor care pledau pentru cunoaşterea reciprocă şi pentru o apropiere de aceaste ţări; de exemplu, cărturarul Ion Frunzetti scria în toamna anului 1947 un articol despre „Conceptul de «cultură» în Iugoslavia nouă"[2], care a devenit desuet începând cu primăvara anului 1948, deoarece – din perspectivă sovietică – Iugoslavia lui Tito se făcea vinovată de „erezie". În perioada imediat următoare, România comunistă s-a angajat într-o campanie furibundă împotriva Iugoslaviei titoiste, orchestrată de la Moscova. Cu ocazia şedinţei Secretariatului CC al PMR din 16 mai 1949, Iosif Chişinevschi a pomenit de recepţionarea unei scrisori, trimisă de redacţia publicaţiei cominformiste *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, o scrisoare în care se arată importanţa participării conducătorilor partidelor comuniste la redactarea unor articole, mai ales „în combaterea clicii troţkiste din Iugoslavia". Conducerea PMR deplângea cazurile de sinucideri printre intelectualii iugoslavi, membri şi nemembri de partid, care sunt prieteni ai Uniunii Sovietice[3].

Relaţiile tensionate dintre cele două ţări afectau şi manifestările culturale ale minorităţilor: română (din Iugoslavia) şi sârbă (din România). Spre exemplu, participarea ansamblului sârbilor

1. Arhiva Institutului Cultural Român, fond Asociaţia Româno-Polonă/Asociaţia Româno-Maghiară, dosar nr. 8/1948, nepaginat.

2. *România liberă*, anul V, nr. 1011 C, duminică, 30 noiembrie 1947, p. 2.

3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 49/1949, ff. 9–10.

din Banat, compus din 120 de persoane, la sărbătoarea de la 1 mai 1949 era serios pusă sub semnul întrebării, deoarece la ședința Secretariatului CC al PMR din 21 aprilie 1949 Ana Pauker s-a pronunțat împotrivă, cu motivația că „oamenii nu vor înțelege ce este cu ei". Cum Iosif Chișinevschi a apreciat că ansamblul „ar putea să vină, cu condiția ca cei trimiși să fie controlați, pentru a nu se strecura între ei agenți ai lui Tito", Secretariatul a aprobat participarea condiționată a ansamblului[1]. Într-un document referitor la presupusa „activitate de spionaj și de propagandă dușmănoasă" desfășurată de Iugoslavia se preciza că „s-a observat la început o stare de consternare în sânul populației sârbești din țara noastră, cei mai mulți comentând că nu pot crede în schimbarea lui Tito și mulți afirmând că aceasta «nu este decât o tactică» nouă a lui Tito". După ce constata „nivelul politic scăzut al sârbilor din RPR", materialul semnala faptul că „agenții lui Tito treceau în număr mare în RPR pentru îndeplinirea misiunilor dăunătoare. Ei au luat contact cu conducătorii Uniunii Culturale Slave Democratice...", evident cu scopul de a submina munca Uniunii. „De asemeni – continua documentul –, aceștia au organizat agenturi informative și de diversiune pentru împărțirea materialului propagandistic titoist". Se citau cazurile unor persoane care au fost excluse din organizația culturală Democrată Slavă, precum și cazuri de indivizi care au fost arestați (Bojidar Stanoevici, Iota Sapunjin. Gorița Teodorovici, fosta directoare a *Editurii Cartea Iugoslavă*, și soțul ei, Milan Teodorovici, fost director al ziarului *Pravda* din Timișoara, simțindu-se urmăriți, au fugit în Iugoslavia. În încheiere, documentul amintea că „O dată la două săptămâni vine curierul diplomatic [la ambasada Iugoslaviei din București], aducând cu sine un

1. *Ibidem*, dosar nr. 42/1949, f. 12; vezi și *Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR*, vol. II, *1949*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, București, 2003, p. 245.

sac «diplomatic» care este plin cu broşuri, ziare şi cărţi titoiste" care apoi sunt expediate la diverse adrese[1].

În schimb, în acest context tensionat, relaţiile cu un stat vecin Iugoslaviei, Albania, cunoşteau o apropiere. Printr-o Hotărâre luată la vârful PMR la 12 aprilie 1950 se aproba cererea conducerii Partidului Muncii din Albania de a se tipări la Bucureşti revista *Albanie Nouvelle*, cu un tiraj de 5 000 de exemplare, dintre care 2 500 de exemplare în limba rusă şi 2 500 de exemplare în limba franceză. Cu tipărirea revistei era însărcinat nou-creatul Institut pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea (IRRCS)[2]. Acest institut era copiat după model sovietic şi a apărut, mai devreme sau mai târziu, şi în celelalte state est-europene. Institutele nu aveau autonomie, proiectele şi invitaţiile pe care le făceau unor savanţi din ţările vecine fiind aprobate de conducerea partidului[3]. La fel ca şi economia, şi relaţiile culturale externe au fost supuse planificării. Pe ordinea de zi a şedinţei Secretariatului din 31 martie 1950 s-a aflat şi reînnoirea planurilor anuale culturale cu ţările de democraţie populară. La această şedinţă, Ana Pauker remarca: „Noi avem acorduri culturale cu ţările de democraţie populară. Se fac planuri anuale. Suntem în restanţă cu Ungaria, Polonia, Bulgaria şi suntem presaţi. Este o propunere ca aceste planuri să fie făcute de Institutul de relaţii cu străinătatea, nu de la guvern la guvern. Dar trebuie să vedem dacă fiecare are astfel de institut. Dacă sunteţi de acord, la Budapesta să vorbim cu tovii în sensul acesta. Polonezii încă nu au institut, până atunci trebuie făcut de la guvern la guvern. Nici bulgarii [nu au]". În cele din urmă, Secretariatul a hotărât să se propună celorlalte ţări crearea de institute pentru relaţiile cu străinătatea, care să alcătuiască aceste planuri; până la acceptare, planurile urmau să fie reînnnoite de o comisie guvernamentală formată în acest scop[4].

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 170/1949, ff. 20–21.
2. *Ibidem*, dosar nr. 87/1950, f. 1.
3. *Ibidem*, dosar nr. 30/1951, f. 2.
4. *Ibidem*, dosar nr. 25/1950, f. 4.

IRRCS a fost un simplu instrument, dependent mai ales de Secția de Relații Externe a CC al PMR condusă în epocă de Ghizela Vass. Institutul era silit să respecte cu strictețe linia de politică externă trasată de conducerea PMR, fapt care implica subordonarea față de interesele URSS și evitarea oricărei acțiuni culturale care ar fi putut să creeze impresia că Bucureștiul sfidează în vreun fel Moscova. Un exemplu care ilustrează cele spuse mai sus este atitudinea Secției de Relații Externe față de participarea la expoziția de sculptură de la Arnhem (Olanda), programată pentru 1 iunie 1952. La 22 aprilie 1952, Ghizela Vass aproba și participarea românească, în condițiile în care, până la acel moment, își anunțaseră prezența și URSS, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria. Peste câteva zile, la 25 aprilie 1952, și Biroul Politic al CC al PMR valida hotărârea. Într-un document din 12 mai 1952 Ghizela Vass revenea însă asupra chestiunii cu precizarea că: „fiind informați ulterior că la această expoziție nu participă [nici] URSS și nici țările de democrație populară, [în] afară de R.P. Polonă, propunem ca nici RPR să nu participe la expoziția de la Arnhem". Faptul că din comitetul de organizare făcea parte și sculptorul „progresist" Jan Willem Havermans, apreciat de partidul comunist olandez, nu a mai contat.

Totuși, instituțiile românești încurajau oficial contactele cu intelectuali „progresiști" din Europa și chiar au finanțat asociații culturale precum Societatea Austro-Română, înființată la 5 noiembrie 1951 și care îl avea în conducere pe cunoscutul orientalist austriac Robert Blechsteiner[1]. Probabil, regimul de la București își asigura cu aceleași metode și publicarea unor articole favorabile în mass media occidentală, fapt ce reiese și dintr-o revistă a presei occidentale păstrată în fosta arhivă a CC al PMR. Documentul spicuia dintr-o traducere din *Oesterreichische Zeitung* din 10 decembrie 1952, unde era publicat articolul intitulat

1. Paul Ullman, *Relațiile Austriei cu România între 1945–1955*, trad. din germană de Rudolf Gräf și Mihai Grigoraș, cuvânt înainte de Harald Heppner, Institutul European, Iași, 2003, p. 112.

Suedezi văd România. „O delegație scandinavă de oameni de cultură – se scria în articol – s-a întors de curând în patria sa după o vizită de trei săptămâni făcută în România. Din grupul suedez au făcut parte: doi social-democrați, trei fără de partid și doi membri ai Partidului Comunist. [...] Ziarul democrat *Ny Dag* a folosit prilejul publicării de către presa reacționară a unui articol de atâtare împotriva democrațiilor populare pentru a întreba pe trei membri din delegație despre impresiile lor culese în România." Răspunsul inginerului Gustav Nilsson din Stockholm, fără de partid, a fost: „Nu am văzut nimic care să fi putut face impresia că acolo se exercită vreo teroare[1]". În condițiile în care în anul 1952 teroarea polițienească din România atingea apogeul, acest răspuns vădește fie orbirea, fie reaua-credință a vizitatorului. Evident că autoritățile de la București au căutat – inspirându-se iarăși după modelul URSS – să stimuleze o asemenea percepție, care să fie răspândită în Occident prin intermediul unor astfel de *pelerini politici* naivi[2], atașați de cauza sovietică sau doar bine remunerați.

Relațiile culturale externe ale României au cunoscut o reorientare radicală mai ales începând din toamna anului 1947, când legăturile cu Occidentul au fost drastic limitate și descurajate, odată cu declanșarea de către URSS a unui adevărat „Război Rece cultural"[3]. Tratatele semnate cu URSS și cu țările de „democrație populară" din Europa Răsăriteană au fost însoțite de parafarea unor convenții de colaborare culturală și de înființarea unor asociații de prietenie și de strângere a legăturilor. Aprofundarea acestui subiect important, neglijat până acum,

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 87/1953, ff. 1–2.

2. Formula a fost consacrată de Paul Hollander; v. monografia sa: *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to Soviet Union, China and Cuba, 1928–1978*, Oxford University Press, New York, 1981.

3. Sorin Antohi, „Pentru o istorie intelectuală a tiranofiliei moderne", studiu introductiv la Mark Lilla, *Spritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, traducere de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 7.

se poate face mai ales prin cercetarea și valorificarea documentelor aflate în fondurile Ministerului Afacerilor Externe și ale Arhivelor Naționale, recent declasificate (Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, CC al PCR – Secția Relații Externe).

Literatura realismului socialist

Strategii de atragere și manipulare a scriitorilor

Scriitorii, fiind în prim-plan, erau socotiți de multe ori și intelectualii prin excelență, o categorie care, din perspectiva comuniștilor români, trebuia adusă în tabăra „antireacționară" în pofida trecutului ce înregistra și atitudini publice antisovietice și/sau anticomuniste. La ședința cu responsabilii organizațiilor de masă, desfășurată la 9 iulie 1945, Vasile Luca făcea o evaluare a acestui trecut, dar preconiza și o soluție pentru recuperarea scriitorilor și artiștilor altădată ostili: „intelectualii care au fost până acum – și nu trebuie să fim prea aspri, ci trebuie să luăm lucrurile cum sunt ele –, dacă scoatem intelectualii cu trecut curat, nu găsești nici 1%. Intelectualii care au avut într-adevăr trecutul bun sunt *membri vechi* [*s.n.*]. Restul, [la] fiecare, dar la fiecare găsești manifestări antisovietice, antisemite sau legionare. Așa era țara, așa erau moravurile în țara noastră și nici nu putea fi altfel când aci s-a dus timp de un sfert de veac numai politică antisovietică, politică de jandarm față de URSS. Rolul nostru este ca tocmai pe intelectuali să-i concentrăm de partea noastră. Nu putem pune problema ce a fost în trecut, dar [putem pune problema] ce atitudine au luat în ultimul timp și azi"[1]. Această strategie a PCR a dat roade și i-a „recuperat" pe mulți intelectuali, inclusiv pe fostul ministru din guvernul dictaturii regale, Mihai Ralea,

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 59/1945, f. 13. Probabil, Vasile Luca se referea la intelectuali *membri vechi* de partid.

devenit, începând cu 6 martie 1945, chiar titular la departamentul Artelor în cabinetul procomunist al lui Petru Groza.

Dar controlul asupra literaturii nu a fost desăvârșit doar prin subtile planuri de recuperare, manipulare și instrumentalizare a unor personalități ale literelor românești, ci și prin edictarea mai multor acte normative cu măsuri interdictive și punitive și prin preluarea/înființarea unor organizații, asociații și uniuni profesionale ale scriitorilor și jurnaliștilor cu orientare procomunistă, cum a fost, inițial, Uniunea Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor (USASZ). În paralel, concurența „reacționară" era hărțuită (prin compromiterea mijloacelor de existență, a susținerii financiare) și apoi suprimată, cum s-a întâmplat cu Sindicatul Presei Române din Ardeal și Banat (cu sediul la Cluj), victimă a unei Decizii de dizolvare emise la începutul anului 1948 de Ministerul Informațiilor și de trecere a tuturor bunurilor mobile și imobile la USASZ[1].

Index librorum prohibitorum

Reglementarea îndreptățită, impusă și de Convenția de Armistițiu din 12 septembrie 1944, de a îndepărta din memoria colectivă orice urmă de propagandă fascistă a constituit un paravan ideal care a permis eliminarea din biblioteci, librării, anticariate etc. inclusiv a beletristicii care nu convenea intereselor „estetice" ale guvernanților comuniști, chiar și a ediților din clasici precum Mihai Eminescu[2]. Prin Legea nr. 364 pentru retragerea anumitor publicații periodice și neperiodice, reproduceri grafice și plastice, filme, discuri, medalii și insigne metalice, publicată la 4 mai 1945, s-a înființat o Comisie pe lângă Ministerul

1. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 46, miercuri, 25 februarie 1948, p. 1636.

2. Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Editura Mașina de Scris, București, 2005, pp. 23–24.

Propagandei care să întocmească liste cu toate publicațiile apărute de la 1 ianuarie 1917 până la 23 august 1944 cuprinzând idei legionare, fasciste, hitleriste, șoviniste, rasiste sau pasaje dăunătoare bunelor relații ale României cu Națiunile Unite, mai ales cu URSS. Tipografii și editorii erau obligați să prezinte Comisiei lista tuturor publicațiilor tipărite/editate, pe care le aveau în depozit sau puse în vânzare. Tipografiile, Editurile, librăriile, întreprinderile comerciale, debitele, anticariatele, chioșcurile, autorii de editură proprie, bibliotecile, instituțiile publice erau obligate să retragă imediat din circulație cărțile prohibite și să le depoziteze în încăperi speciale. Legea mai stipula predarea acestora Prefecturilor și, în București, Depozitului Oficiului de Hârtie. Publicațiile din Bibliotecile beneficiind de depozitul legal, cele ale universităților, urmau să fie inventariate și scoase din circuitul lecturii publice, consultarea lor putându-se face doar cu aprobarea specială dată de șeful instituției și numai în localul bibliotecii[1].

Încă din 1945, cenzura era aplicată și cărților pe care oficiile diplomatice de la București intenționau să le tipărească în colaborare cu edituri românești, indiferent că era vorba de beletristică sau de literatură politică. Legația SUA s-a adresat în vara anului 1945 scriitorului George Macovescu, secretar general în Ministerul Propagandei, pentru a se interesa de soarta ediției românești a volumului *United States War Aims* semnat de comentatorul politic și filozoful Walter Lippmann. Manuscrisul lucrării, care urma să apară la Editura Cartea Românească, a ajuns la Ministerul Propagandei și apoi la Legația URSS, care nu l-a mai returnat editurii. La 5 iulie 1945, George Macovescu i-a comunicat lui Roy Melbourne, locțiitorul reprezentantului SUA la București, că, „deși în mod clar Walter Lippmann nu este antirus, în carte există anumite pasaje care

1. *Monitorul oficial*, anul CXIII, partea I–A, nr. 102, vineri, 4 mai 1945, p. 3701. V. și *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România, 1945–1989*, volum coordonat de Paul Caravia, cuvânt înainte de Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, București, 2000, pp. 24–26.

sunt critice față de Uniunea Sovietică și care ar putea fi înțelese în mod eronat în România"[1].

Cărțile deja tipărite și retrase[2] trebuiau înlocuite, iar Editura PCR începuse deja să tipărească în tiraje consistente textele marxist-leniniste și jdanoviste cu orientări în privința literaturii, iar aceste cărți umpleau în librării și biblioteci golul lăsat de epurarea volumelor incomode din punct de vedere politic și estetic. Impactul inițial al acestui gen de literatură cultural-politică este mai greu de evaluat. Un lider al propagandei precum Ladislau Vass aprecia la ședința de instructaj a SCEP din 22 martie 1947 că activitatea Secției de Educație Politică din județul Bihor este „cea mai bună": „Am văzut diferite inițiative bune, o campanie prin trimiterea de cărți, bine primită de societatea orădeană. O campanie de a strânge cărți pentru înzestrarea bibliotecilor de la țară. S-au înființat până acum vreo 60 și ceva de biblioteci. În general, în ceea ce privește cărțile din Editura noastră s-a făcut mult pentru răspândirea lor. Au fost trimise scrisori circulare intelectualilor din provincie. Au fost trimise până acuma 50 de pachete cu cărți, din care până acuma s-au primit 30, și [au fost] chiar foarte bine primite."[3]

Scriitorii – între cedare și ambiguitate

Dar mai semnificativă decât buna distribuție a cărților cu mesaj favorabil comuniștilor a fost cedarea timpurie a scriitorilor, mai ales a poeților, la nivel tematic. Istoricul literar Eugen

1. NARA, RG 84 Records of the Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest 1945, Box 2; The Rumanian Government Withholds publication of American Book.

2. Lista publicațiilor interzise până la 1 mai 1948 a fost reprodusă în ediție anastatică în volumul *Cartea cărților interzise*, studiu introductiv de Victor Frunză, Editura Victor Frunză, București, 2003.

3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 12/1947, ff. 2–3.

Negrici a identificat şi cauzele acestor cedări; pe lângă voinţa naturală de afirmare, de parvenire, a existat şi un element obiectiv: „Când, după 1944, organele de presă criptocomuniste publicau articole îmbietoare în care se cerea o poezie cu priză la realitate, nu puţini scriitori au văzut în acest îndemn o chemare onestă făcută în numele unei necesare înnoiri a registrului poetic după ani de formalism şi de exerciţiu abstract. Merita îmbrăţişată o asemenea sugestie – şi pe atunci părea o sugestie de bun-simţ – întrucât ţara cunoscuse ani de război nefast, o secetă nemiloasă şi mari dislocări sociale şi etnice, fără ca arta să se exprime cu totul altfel, să facă loc prezentului aspru şi concretului ameninţător sau pur şi simplu să tacă."[1]

Cu toate acestea, destui scriitori s-au menţinut într-un echivoc, unii aşteptând un deznodământ al luptelor politice pentru a şti unde să se plaseze, alţii stând deoparte din raţiuni estetice. Cel mai important poet român în viaţă atunci, Tudor Arghezi, a păstrat în intervalul 1945–1947 o anumită ambiguitate, ezitând să se înregimenteze în tabăra comunistă, realitate care a şi contribuit la atacurile furibunde declanşate împotriva sa, culminând cu textul ignobil din *Scânteia* al lui Sorin Toma – „Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei" (6–10 ianuarie 1948). Mai ales de la sfârşitul anului 1947, presa comunistă renunţase la menajamente în relaţia cu scriitorii şi adopta un ton menit să înfricoşeze şi să determine pe mulţi creatori nehotărâţi să renunţe la expectativă şi neimplicare politică. După un an, în 1949, rememorând această campanie de linşaj mediatic din *Scânteia*, Leonte Răutu relua tipul de argumentaţie enunţat şi de Vasile Luca, acela al necesităţii cooptării lumii intelectuale şi artistice cu un trecut pătat, evident cu acceptarea condiţiilor comuniste, şi conchidea că cei „care sunt şi astăzi duşmani trebuie bătuţi fără milă. [Pe] Tudor Arghezi, care nici acum nu s-a schimbat, l-am desfiinţat"[3].

1. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, vol. I, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 11.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 1/1949, f. 11.

Această retorică nu însemna că partidul desconsideră însemnătatea relației cu intelectualii, ci, dimpotrivă, vădea, ca în cazul sovietic[1], interesul elitei politice de a avea aproape o intelectualitate care să accepte termenii puterii politice.

Până la apariția periodicului cu valențe „teoretice" care întruchipa dogmatismul stalinist, *Lupta de clasă*, *Scânteia* a fost principalul gardian al presei literare și, în general, al spațiului cultural. Evident, mesajele propagandei comuniste erau disipate și pe alte canale mediatice, prin alte publicații, dar *Scânteia* era ziarul care dădea tonul, care exprima poziția oficială, veghind la puritatea ideologică. La ședința din 1 iunie 1948 a Comitetului de presă la care au participat atât responsabilii tuturor Comitetelor de pe lângă Direcția Propagandei și Agitației, cât și secretarii redacțiilor diferitelor organe de presă din capitală, ședință prezidată de Iosif Chișinevschi, Leonte Răutu aprecia că: „În domeniul artei și culturii, deși [*Scânteia*] nu are încă o pagină bine pusă la punct, are o activitate încă restrânsă, a avut unele luări de atitudine. Voi aminti aici o serie de articole scrise de tov. S. Toma despre Arghezi, [Ion] Barbu, Nina Cassian, față de unele greșeli în *Flacăra* și *Rampa*, față de muzică și alte luări de atitudine în spirit de partid, care au avut un răsunet deosebit."[2]

Cenzura și controlul informațional

Nicolae Moraru, un secundant zelos al lui Leonte Răutu, a fost – potrivit lui Ov.S. Crohmălniceanu – un „personaj cu puteri politice destul de mari atunci și ignorant absolut al uzanțelor mediului cultural"[3]. În epocă, Nicolae Moraru a fost o întruchipare

1. Vladimir Shlapentokh, *Soviet Intellectuals and Political Power. The Post-Stalin Era*, Princeton University Press, Princeton–New Jersey, 1990, p. 9.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 128.

3. Ov.S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, București, 1994, p. 21.

a dogmatismului stupidității[1] și a cenzurii. Dar până și ultradogmaticului Nicolae Moraru i se reproșează neglijarea necesității impunerii spiritului de partid în literatură, vinile sale fiind evidențiate chiar de Leonte Răutu: „Nu pot să fiu de acord cu articolul tov. Moraru din două motive: 1. lipsește ceva ce nu lipsește în același număr în articolul tov. Novicov, care vorbește amănunțit de mușamalizarea contradicțiilor în lupta între ideologia noastră și ideologia burgheză; al doilea, trebuie spus [că] lipsește spiritul de partid. Tov. Moraru a mai scris un articol în *Contemporanul* unde a omis, enumerând poeții, scriitorii noștri, pe poetul A. Toma, poetul cel mai legat de partid. În acest articol de care vorbesc acuma repetă această omisiune. Nu pot considera această dublă omisiune ca întâmplare. [...] De aici rezultă că trebuie să introducem spiritul de partid în literatură și artă. O lipsă mare a revistelor noastre culturale este lipsa de atitudine critică. Va trebui în această privință o cotitură serioasă"[2]. Sorin Toma întărea cele spuse de Răutu: „În literatură și artă lipsește aproape complet aspectul luptei de clasă"[3].

Concomitent, se adoptau măsuri privind controlul informațiilor, implicând o cenzură care imita modelul leninist, cu motivații similare celor detectate de Alain Besançon în cazul guvernării bolșevice instalate în octombrie 1917: „mai important decât controlul orașelor și al proletariatului este controlul cuvântului, al presei și al educației. El este indicatorul puterii ideologice. Decretul asupra presei este dat la trei zile după Revoluția din octombrie". Retorica liderilor comuniști de la București semăna cu cea a bolșevicilor preocupați să explice că libertatea presei este un paravan liberal care ascunde libertatea doar pentru clasele

1. Cristian Sandache, „Dogmatismul stupidității: Nicolae Moraru", în *Literatură și propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, București, 2006, pp. 189 și urm.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 135–136.

3. *Ibidem*, f. 145.

avute, adică libertatea de a otrăvi nepedepsiți spiritele și de a arunca neliniștea în conștiința maselor[1]. Potrivit acestei logici, și presa literară devenea o armă puternică a burgheziei, comparabilă cu „bombele și mitralierele".

Ziarul *Adevărul*, care îi găzduise în primii ani postbelici pe scriitorii Cezar Petrescu, Demostene Botez, dar și pe Tudor Arghezi, a supraviețuit anului 1948, însă textele publicate urmau în general linia conformistă impusă de propaganda oficială. Dar nici chiar acest preț plătit cenzurii nu a fost suficient, astfel că la 31 martie 1951 publicația a fost suprimată cu următoarea notă explicativă: „Ziarul *Adevărul* încetează astăzi. La 12 aprilie 1945 [...] ziarul *Adevărul* a putut reapare. [...] De la 1946 încoace țara noastră a realizat profunde prefaceri politice, economice și sociale. [...] *Adevărul* a putut înțelege epoca revoluționară pe care o trăim, mersul irezistibil al istoriei, lupta și triumful clasei muncitoare. [...] De la 23 august 1944 clasa muncitoare a creat o presă nouă, ieșită din noua dezvoltare a societății: presa de mase, citită și scrisă de milioane de oameni. [...] Misiunea ziarului *Adevărul* e terminată. El aparține de aici înainte istoriei."[2] Deși a fost o instituție de presă cu orientare de stânga, *Adevărul* nu trecuse prin transformarea dorită de regim. Probabil, raportarea la anul 1946 din mesajul de adio către cititori avea în vedere „alegerile" care au consacrat majoritatea falsă a PCR, un partid care prelua modelul cenzorial sovietic. Cenzura avea să devină, ca să folosim termenii lui György Konrad, o religie de stat, sângele vieții în comunism; iar cel care ar fi îndrăznit să vorbească despre libertatea de exprimare a scriitorului era socotit iresponsabil[3].

---

1. Alain Besançon, *Originile intelectuale ale leninismului*, ediția a II-a, traducere de Lucreția Vacar, Editura Humanitas, București, 2007, p. 339.

2. „Către cititori", în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă, 31 martie 1951, p. 1.

3. George Konrád, „Foreward", în Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988, p. XIV.

Conducerea comunistă de la Bucureşti urmărea desfăşurările din Uniunea Sovietică, unde la 20 august 1946 revistele literare *Zvezda şi Leningrad* erau înfierate de maşina de propagandă sovietică[1]. Totuşi, liderii PCR vor declanşa o ofensivă similară abia peste un an şi jumătate.

De la SSR la o Uniune a Scriitorilor obedientă

Noile autorităţi au urmărit şi transformarea asociaţiilor scriitorilor şi artiştilor, iar procesul de restructurare s-a derulat cel mai rapid la Societatea Scriitorilor Români (SSR). La 24 septembrie 1944 adunarea generală a Societăţii a ales un nou preşedinte în persoana lui Victor Eftimiu, iar N.D. Cocea ajungea vicepreşedinte, schimbări care au înlesnit acceptarea mai multor epurări[2]. Cu prilejul adunării generale din 9 ianuarie 1948, SSR s-a reorganizat, titulatura a devenit *Societatea Scriitorilor din România*, iar în rândurile sale au fost incluşi atât membri ai Societăţii Autorilor Dramatici, cât şi scriitori de alte naţionalităţi. Zaharia Stancu, colaboratorul SCEP şi apoi al Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie, a devenit noul preşedinte, iar Ion Călugăru a fost ales secretar general. SSdR avea patru vicepreşedinţi: Gala Galaction, N.D. Cocea, Gaál Gábor şi Alexandru Şahighian[3]. La puţin timp, Decretul nr. 40 din 13 ianuarie 1948 înfiinţa Ordinul Steaua RPR, care urma să fie conferit, pentru merite deosebite, şi celor care

1. Un raport redactat de oficialii Ambasadei americane de la Moscova privitor la noua campanie de epurare a culturii sovietice ajungea la 9 ianuarie 1947 şi la Legaţia SUA de la Bucureşti; v. NARA, RG 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest, Classified General Records, 1946–1964, 1946, Box 22, "The Purge on the Intellectual Front in the USSR", Department of State Intelligence Research Report OCL 4207, November 13, 1946.

2. V. amănunte la Teodor Vârgolici, *Istoricul Societăţii Scriitorilor Români (1908–1948)*, Editura Gramar, Bucureşti, 2002, p. 152.

3. *Ibidem*, p. 153.

prin lupta și activitatea lor culturală „au contribuit la promovarea intereselor poporului, la câștigarea libertăților democratice și la realizarea RPR"[1]. Ordinul a fost conferit și mai multor scriitori agreați de conducerea comunistă.

Noua Societate (și mai apoi Uniunea Scriitorilor[2]) era chemată să vegheze la respectarea de către literați a liniei realismului socialist, proclamat unica metodă de creație. După 1947, orice neconcordanță cu canoanele metodei de creație (expresie a spiritului leninist de partid) era taxată drept formalism, evazionism, intimism, naturalism, negativism, apolitism și nici un text literar cu astfel de influențe „nocive" nu putea ajunge la cititori[2]. Cu toate aceste schimbări de la nivelul SSR/SSdR, care reflectau preferința oficialităților pentru personalități conformiste, creația literară de factură realist-socialistă nu a înregistrat multe titluri de-a lungul anului 1948. Expunerea lui Iosif Chișinevschi la începutul anului 1948 la ședința Biroului Secțiunii Centrale de Educație Politică privind sarcinile și munca Comitetului de artă și cultură reflecta nemulțumirea față de puținele realizări ale noii literaturi: „este o muncă rodnică, cunoscută de partid, care apreciază această muncă. Însă noi vedem aci o mare lipsă în activitatea Comitetului Artei. Lipsa constă în aceea că, având dorința, bunăvoința să cuprindă toate [sectoarele], scapă o serie de sectoare importante. Sunt lucruri elementare. A face un roman, piese de teatru nu este totuna cu a scrie articole în gazete. Noi am auzit că s-a citit o listă de lucrări în curs de executare. Dar pe piață nu [le] avem nici azi și trebuie să spun că este unul dintre cele mai dureroase lucruri"[4].

---

1. *Monitorul oficial*, partea I-A, anul CXVI, nr. 10, marți, 13 ianuarie 1948, p. 266.

2. Cea mai extinsă analiză a funcționării Uniunii Scriitorilor a realizat Lucia Dragomir, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Belin, Paris, 2007.

3. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, pp. 156–157.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 39.

De altfel, problema susținerii/finanțării creației care respecta linia oficială avea să se afle în mai multe rânduri pe agenda ședințelor SCEP și ulterior ale Direcției de Propagandă și Agitație. Atunci când lui I. Chișinevschi i s-a sugerat că scriitorii ar trebui să beneficieze de mai mult timp liber, pentru a crea, cu eliberarea de povara funcțiilor administrative[1], și că ar trebui să beneficieze de fonduri superioare, liderul PMR a sugerat că aceste aspecte se pot rezolva. În paralel, cuantumul Premiilor de Stat va atinge sume socotite de mai mulți istorici literari ca exorbitante, iar prin Decretul nr. 31 din 29 ianuarie 1949 se va crea Fondul Literar, legea stipulând la art. 3 că: „Se înființează pe lângă Societatea Scriitorilor din RPR și sub controlul Ministerului Artelor și Informațiilor o instituție purtând numele *Fondul Literar al Scriitorilor*, având drept scop ajutorarea materială a scriitorilor, prin: acordarea de împrumuturi pentru perioada de pregătire a operelor literare; acordarea de ajutoare și pensii pentru caz de boală și invaliditate, pierderea capacității de muncă; asigurarea familiei scriitorului în caz de deces; înființarea și întreținerea de case de odihnă, sanatorii, creșe, cămine de copii, cantine etc.; organizarea de cooperative de consum, ateliere pentru deservirea scriitorului etc."[2]

La puțin timp după publicarea acestui decret s-a produs și ultima etapă a reorganizării SSdR, preconizată și în planurile sintetice de activitate ale Direcției de Propagandă și Agitație[3]: prin hotărârea adunării generale din 25–27 martie 1949, deschisă de poetul Alexandru Toma[4], favoritul DPA, s-a înființat Uniunea Scriitorilor din RPR, cu Mihail Sadoveanu președinte

1. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, ff. 221–222.

2. Teodor Vârgolici, *Istoricul Societății Scriitorilor Români (1908–1948)*, p. 154.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 17.

4. Ion Ianoși, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste și segmentul literar în tranziția românească", în *loc. cit.*, p. 240.

de onoare, Zaharia Stancu, președinte, Mihai Beniuc, Alexandru Șahighian, Mihai Novicov, Eugen Jebeleanu, Liviu Bratoloveanu și Ruxandra Palade, membri în biroul de conducere[1]. Prin faptul că Mihail Sadoveanu, președinte în mai multe rânduri al vechii SSR, era instalat președinte de onoare s-a dorit poate să se lase impresia unei anumite continuități, dar noua uniune părea mai degrabă un executant obedient al ordinelor Direcției de Propagandă și Agitație[2]. La 5 octombrie 1950 are loc retragerea silită a lui Zaharia Stancu[3], înlocuit cu Mihai Beniuc, socotit poate mai docil și mai puțin compromis în trecut[4]; Traian Șelmaru, Mihai Novicov devin secretari, iar Mihail Davidoglu, Dan Deșliu, Eugen Jebeleanu sunt numiți în biroul de conducere.

Statutul US prevedea: limitarea la metoda realismului socialist, lupta împotriva claselor exploatatoare și împotriva

1. Teodor Vârgolici, *op. cit.*, p. 154.

2. Opinie contrazisă de M. Beniuc în memoriile sale: „în calitatea mea de om care a muncit 16 ani neîntrerupți în Uniunea Scriitorilor, pe lângă activitatea mea de profesor la Universitate, n-am primit niciodată nici o indicație de la vreun organ sau de la un prieten din Uniunea Sovietică, deși aveam destule cunoștințe pe acolo și din când în când mai făceam câte o scurtă călătorie pentru vreo manifestație oficială literară. Toate indicațiile pe care le primeam veneau nemijlocit de la conducerea partidului, câteodată neacceptate în forma în care se dădeau sau chiar în conținutul lor de către cei care se găseau în conducere"; *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ed. Ion Cristoiu și Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, București, 1999, p. 199.

3. Ion Ianoși, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste și segmentul literar în tranziția românească", p. 241.

4. Ulterior, și M. Beniuc a fost supus mai multor verificări, fiind investigată perioada de după 1941, cât poetul a fost funcționar la Secția Cenzura Corespondenței Externe a Marelui Stat Major; *Organisme politice românești (1948–1965). Documente privind instituțiile și practicile*, ed. Mircea Stănescu, Editura Vremea, București, 2003, pp. 182 și urm.; *Politica de cadre a Partidului Muncitoresc Român 1948-1955*, ediție de Alina Tudor Pavelescu, Arhivele Naționale ale României, București, 2006, pp. 248 și urm.

imperialismului[1]. În cadrul noii Uniuni a fost înființată și o organizație de partid care avea rolul de disciplinare ideologică și de a veghea ca în cadrul discuțiilor să fie mereu subliniat rolul scriitorilor în noua societate comunistă[2]. Chiar și importanți critici literari oficiali, altminteri simboluri ale dogmatismului, erau chemați la ordine de organizația de bază a Uniunii, așa cum rezultă dintr-un referat al SPA din 22 decembrie 1952: „în urma prelucrării documentelor de partid cu privire la continua întărire a partidului nostru într-o serie de organizații de bază [...] se constată o creștere a combativității muncii lor, rolul organizației de bază în mobilizarea salariaților pentru îndeplinirea sarcinilor de partid și guvern a crescut simțitor. Organizația de bază de la Uniunea Scriitorilor de pildă a pus în centrul activității sale sarcini legate de problemele creației literare. În ultima vreme în adunarea organizației de bază au fost discutate o serie de probleme ideologice. Într-una din adunările organizației de bază scriitorul [Vladimir] Colin a fost criticat de membri de partid pentru gravele greșeli ale romanului său *Soarele răsare în deltă*. De asemenea, membri de partid au luat atitudine combativă pentru lipsa de activitate a criticilor literari tovarășii Ion Vitner și [Silvian] Iosifescu și față de situația de la *Viața românească*"[3].

---

1. Ion Ianoși, „Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste și segmentul literar în tranziția românească", p. 277.

2. O situație similară se întâlnește și în celelalte țări ale Europei de Est. Pentru o paralelă cu cazul cehoslovac, v. Marci Shore, „Engineering in the Age of Innocence: A Genealogy of Discourse Inside the Czechoslovak Writers' Union, 1949-67", în *East European Politics and Societies*, 12, no. 3, 1998, p. 400.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 333.

Combaterea cosmopolitismului și a obiectivismului burghez din literatură

Mesajul CC al PMR prin care se salută conferința scriitorilor din RPR a consacrat dependența noii Uniuni față de factorul politic: „Scriitorii noștri trebuie să se arate demni de titlul înalt pe care l-a dat scriitorilor Stalin – titlul de «ingineri ai sufletelor omenești». Ei trebuie să contribuie la educația oamenilor muncii în spiritul ideilor nobile ale luptei împotriva claselor exploatatoare, împotriva obscurantismului și inculturii [...] să pună în centrul creației lor pe eroul zilelor noastre – omul muncitor. Uniunea Scriitorilor din RPR va trebui să fie un centru al luptei împotriva servilismului cosmopolitist, în fața culturii capitaliste intrate în putrefacție..."[1]

Acest gen de retorică se va regăsi cel mai bine și va fi dezvoltat în lucrarea ideologică a lui Leonte Răutu, intitulată *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*, publicată în 1949 atât în revista teoretică *Lupta de clasă*, cât și independent, sub formă de broșură[2]. Campania împotriva cosmopolitismului poate fi ușor integrată în politica ideologică și de propagandă dusă de URSS în perioada postbelică și care a avut reverberații puternice în toată Europa Răsăriteană controlată de sovietici[3]. Potrivit lui L. Răutu, problema fundamentală a activității PMR era lupta pentru spiritul de partid în știință, și în acest sens Jdanovul român cita articolul lui V.I. Lenin,

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 24/1951, ff. 11–12.

2. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [București], 1949.

3. V. analiza lui Cosmin Popa, care încearcă să urmărească atât atitudinea ideologică față de problemele culturii, cât și măsura în care discursul politic sovietic a fost preluat de către comuniștii români; „Campania împotriva cosmopolitismului în România. Între conformism și excepția de la regulă", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 6/2007, pp. 95 și urm.

Organizația de partid și literatura de partid. Literatura trebuie să devină parte integrantă a cauzei generale a proletariatului. Leonte Răutu susținea că „istoria literaturii, artei, filozofiei, științei n-a fost încă reexaminată în mod critic din punctul de vedere al demascării tendințelor cosmopolite", tendințe care au pricinuit mult rău literaturii și artei noastre. Sub lozinca artei pentru artă, pe care a apărat-o cu atâta ardoare Titu Maiorescu, teoreticienii burghezi au falsificat întreaga istorie a literaturii românești"[1], iar personalități precum George Coșbuc, Mihai Eminescu și Alexandru Vlahuță au fost cu adevărat descoperiți abia după 1945. Alți scriitori precum Ion Creangă și I.L. Caragiale au fost neglijați. Pe lista criticilor literari înfierați de Leonte Răutu se aflau: Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, dar și G. Călinescu: „printre teoreticienii literari în a căror operă se manifestă puternic influențele cosmpolite este și academicianul Gh. Călinescu"; ultimul era acuzat că a apărat cu intransigență teoria artei pentru artă[2]. În acest discurs de demascare a cosmopolitismului, Răutu oferea de fapt și o explicație pentru îndepărtarea de la catedră a lui Călinescu, care s-a produs în 1949: o serie întreagă de concepții greșite care s-au vădit și la cursul de teorie a literaturii predat de reputatul istoric literar la Universitatea din București în anul universitar 1948–1949.

G. Călinescu și alte demisii morale

Mai ales după 1989 au apărut studii în care sunt bine surprinse nocivitatea și cinismul publicisticii angajate, procomuniste, a lui G. Călinescu[3], precum și concesiile sale din romanele tipărite

1. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*, p. 41.

2. *Ibidem*, p. 55.

3. Angelo Mitchevici, „George Călinescu și dilemele mandarinului valah", în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iași, 2005, pp. 37–82.

după 1948. Pe de altă parte, la aceste compromisuri morale grave s-au adăugat și gesturi cum a fost acela de a trimite subsidii discrete pentru medicamente lui Vladimir Streinu, rămas fără nici o sursă de venit[1] și prigonit de puterea comunistă. La judecata aspră pe care criticul literar Gheorghe Grigurcu i-o aplică lui G. Călinescu a răspuns patetic și subiectiv Teodor Vârgolici: „Călinescu a apărat cultura românească, a protejat scriitorii aflați la necaz, a înnobilat cultura, s-a jertfit pentru cultura română. [...] Călinescu «a greșit» conștient, atât cât a greșit, spre a salva cultura română și personalitățile ei marcante."[2]

Mai trebuie adăugat că, în pofida unor cedări morale spectaculoase, în anii stalinismului integral nu aveau drept de circulație nici chiar operele din trecut nereeditate (selectiv) ale scriitorilor înregimentați, precum G. Călinescu, Camil Petrescu, Geo Bogza, Zaharia Stancu[3]. Petru Dumitriu, un alt mare scriitor care s-a remarcat prin concesii semnificative, mai ales în romanul *Drum fără pulbere* în care descrie Canalul Dunăre-Marea Neagră[4], recunoaște după decenii „chestiile conformiste odioase" pe care le-a făcut, precizând că acestea „nu sunt scuze, sunt explicații". Autorul *Cronicii de familie* s-a mai apărat și cu faptul că „a plătit cu 30 de ani de exil"; „crezi că îmi plăcea să am bani mulți și să văd cum cei din jurul meu se sinucid?" – s-a întrebat el retoric când un reporter l-a provocat

1. Dinu Pillat, „Vladimir Streinu", în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România. 1944–1954*, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001, p. 178.

2. Teodor Vârgolici, „Vedeam în el un geniu", în I. Oprișan, *G. Călinescu. Spectacolul personalității. Dialoguri adnotate*, Editura Vestala, București, 1999, p. 458.

3. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 157.

4. Nu numai Petru Dumitriu și alți scriitori, dar și compozitori au participat la ședințe în jurul problemelor de creație legate de construirea Canalului; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 17/1949, f. 8.

la mărturisiri[1]. Deşi romanul a fost integrat de aparatul propagandistic din epocă la categoria succeselor prozei realist-socialiste, impactul său a fost contradictoriu, aspect care reiese şi dintr-o informaţie din 24 iulie 1951 privind seminarul cu şefii sectoarelor de literatură şi artă: „din lipsa unei orientări politice şi a lipsei de vigilenţă a Comit[etului] Regional Constanţa, romanul *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu a fost primit pe Canal [*sic!*] cu indiferenţă şi chiar cu ostilitate. Chiar unii activişti de partid au avut o părere negativă despre această carte. Această atitudine era urmarea unei acţiuni duşmănoase care a fost descoperită ulterior de Comitetul Regional de Partid"[2].

Uneori nici scriitorii „colaboraţionişti" nu erau scutiţi de abuzurile autorităţilor centrale şi locale. Dintr-o Notă informativă a DPA din 1949 privitoare la felul cum trăiesc oamenii artei, aflăm că „acad. Camil Petrescu, scriitor, a fost dat afară din locuinţa lui cu forţa (acum câteva luni)". Doar la intervenţia ministrului de Interne, Teohari Georgescu, Camil Petrescu a putut să capete o casă[3]. Pe de altă parte, au existat şi scriitori care au refuzat compromisul, precum Pavel Chihaia, care, rememorând cele petrecute atunci, ne-a lăsat următoarele reflecţii: „vremurile erau din ce în ce mai grele, oamenii îşi vindeau ce brumă mai aveau şi, la marginea societăţii sau în afara ei, foştii scriitori sau artişti care nu se înjugaseră la carul trimfal al culturii staliniste duceau o existenţă precară, trăind de azi pe mâine. Găseau de lucru prin şantierele de refacere ale clădirilor avariate de război, la drumuri, în figuraţia pieselor de teatru sau filmelor cu mase de oameni în mişcare, pe care le dorea noua orânduire, sau alte îndeletniciri

1. Interviu cu Petru Dumitriu realizat de Lucia Negoiţă în anul 1994, redifuzat de TVR 2 în data de 9 aprilie 2002.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, f. 66.

3. *Ibidem*, dosar nr. 95/1949, f. 2.

pentru cetățenii indemni"[1]. Pavel Chihaia, Mihail Villara (Fărcășanu) și Alexandru Vona fac parte din ceea ce unii critici literari au numit „generația pierdută" a literaturii române, alcătuită din scriitori care au debutat cu lucrări importante în intervalul 1944–1947, dar care nu s-au mai putut afirma în țară din cauza conjuncturii politice vitrege.

Noi direcții tematice

Însă șantierele reconstrucției nu au fost frecventate doar de scriitori proscriși, ci și de prozatori și poeți care au acceptat supunerea literaturii față de partid și implicit s-au arătat dispuși să urmeze directivele conducerii PMR de a pleca pentru „documentare" în țară, în fabrici, în gospodării agricole colective etc. În 1948 au existat mai multe echipe care au efectuat stagii de 2-3 luni pe șantiere, transportul, încartiruirea și hrana fiind asigurate de guvern[2]. Conducerea PMR a impus planificarea și în cultură, adică un soi de stahanovism cultural care se conjuga cu ideea că opera se măsoară în cantitate și mai puțin în calitate. Primul Plan anual economic îi solicita pe scriitori nu numai la nivel de opinie și ecou favorabil, ci și la nivelul proiectelor și direcțiilor tematice. Procesul de colectivizare și realizările de pe șantiere, din marile combinate și uzine au fost două din principalele teme impuse scriitorilor[3].

---

1. Pavel Chihaia, „Constant Tonegaru", în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România. 1944–1954*, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001, p. 1.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 17.

3. Pentru procesul de colectivizare reflectat în literatura din anii stalinismului, v. studiul lui Eugen Negrici, „Rolul literaturii în campania de colectivizare", în Constantin Iordachi, Dorin Dobrincu (editori), *Țărănimea și puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România, 1949–1962*, cuvânt înainte de Gail Kligman, Katherine Verdery, Editura Polirom, Iași, 2005.

Scriitorii erau constrânşi să îndeplinească o serie de sarcini cu privire la aplicarea în practică a Hotărârii CC al PMR asupra muncii pe tărâmul construirii GAC şi a întovărăşirilor agricole[1]. În 1950, o Hotărâre a Secretariatului CC al PMR a recomandat Uniunii Scriitorilor să acorde atenţie acţiunii de reeducare şi recalificare organizate prin Ministerul Muncii pentru invalizi, declaşaţi, vagabonzi, cerşetori, prostituate etc., deoarece „această acţiune ajută la lichidarea plăgilor sociale moştenite de la regimul capitalist şi contribuie la crearea noii suprastructuri socialiste în ţara noastră oferă, interesante şi bogate surse de inspiraţie creaţiei literare în spiritul realismului socialist"[2]. Semnificativă este mărturia lui Marin Ioniţă, tânăr scriitor care, în cursul procesului de documentare pe un şantier, întâlneşte cu o femeie-macaragiu, o fostă prostituată, care îndeplinise normele şi era considerată „erou" şi „mândrie" a întreprinderii:

„Se organizau foarte des deplasări de documentare în grup. Ba într-o fabrică, ba pe un şantier, ba la o fermă. Eram aşteptaţi şi primiţi la comitetul de partid, unde ni se făcea o expunere, de obicei plicticoasă şi înţesată cu cifre, despre succesele oamenilor muncii de aici, după care vizitam locul de muncă. Instruiţi să nu stăm de vorbă cu persoane nerecomandate, călăuziţi numai pe itinerarii dinainte fixate şi aprobate şi supravegheaţi cu atenţie. După care ne întorceam la sediu pentru documentarea finală, unde ne era repartizat fiecăruia modelul personajului literar despre care aveam să scriem. Într-una dintre aceste documentări [...] ne-au fost aduse modele: spărgători de norme, stahanovişti, fruntaşi în producţie... Mie mi-a căzut o femeie. [...] Cunoşteam placa. Ştiam că modelele noastre erau întotdeauna bine pregătite să răspundă la orice întrebare. Uneori primeau cu câteva zile mai înainte indicaţii scrise, pe care să le memoreze bine, despre ce să vorbească şi ce să spună şi nimic mai mult. Preşedintele sindicatului, care avea obligaţia să fie de faţă la

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 307.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 106/1950.

acestă convorbire, avea și el o problemă, așa că m-a rugat să nu spun nimănui că trage chiulul și ne-a lăsat singuri-singurei. [...] Mă așteptam [ca femeia] să înceapă – așa cum se întâmplase de atâtea ori – să turuie că având în față exemplul femeilor din Uniunea Sovietică, marea noastră prietenă, bastionul păcii între popoare și sub îndrumarea înțeleaptă a partidului, conștientă de necesitatea participării necondiționate la construcția socialismului, hotărâtă să nu precupețească nici un efort, ba chiar să fie în stare de sacrificii..." Femeia însă îi răspunde în mod neconvențional că „face totul într-un fel de dușmănie. De ura pe care nu are asupra cui s-o reverse". Stimulat de nonconformismul interlocutoarei, Marin Ioniță se interesează de viața sentimentală a femeii și descoperă că stahanovista „a deschis ochii pe lume într-un bordel. Era cea mai tânără și cea mai scumpă. Muma curvelor o proteja. Nu o da decât foarte rar și la persoane foarte importante. Clientelă veche și selectă, foști miniștri, foști diplomați, foști generali [...] Nu lipseau proaspeții înscăunați la putere. [...] Însă într-o bună zi au fost alungați clienții, s-a golit localul, ele au fost înghesuite cu toatele în sala mare a restaurantului, în fața unei mese cu pânză roșie și cu flori în glastre, și o doamnă, adică o tovarășă, pe nume Liuba Chișinevschi, însoțită de alte câteva [...] a început să le vorbească cu o voce domoală, apoi din ce în ce mai patetică, înfierând cea mai rușinoasă și mai scârboasă formă de exploatare de tip capitalist, vânzarea trupului pus la dispoziția poftelor bestiale, strivirea sufletului, călcarea în picioare a demnității. Dar iată că noua putere le oferea șansa să iasă din sclavie și să-și ocupe locul pe care îl meritau în societate. [...] N-au avut încotro, pentru că stabilimentul a fost naționalizat și a devenit hotel și restaurant în rețeaua comercială a statului. Iar lor nu li s-a dat voie să rămână de capul lor, pe stradă. Două dintre ele au nimerit pe șantier. Cealaltă, prietena ei, care lucra în schimbul doi, a fost găsită spânzurată de cârligul macaralei. Ea a ajuns eroină în întrecerea socialistă"[1].

1. Marin Ioniță, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, pp. 196–198.

Evident, Marin Ioniță nu a putut valorifica această tulburătoare povestire; ea nu servea „necesităților" cititorilor, cum se exprimau instructorii Direcției de Propagandă. Sintagma apare și într-o informare a SPA cu privire la munca Comitetului Regional de partid Mureș: „creația scriitorilor din Tg.-Mureș nu oglindește îndeaproape sarcinile imediate ale partidului nostru. Scriitorii nu sunt îndrumați pentru a scrie schițe, nuvele, versuri, reportaje literare, piese într-un act etc. care *să servească efectiv necesităților locale* [*s.n.*]. Planurile de creație ale scriitorilor cuprind în general lucrări mari (romane în mai multe volume, piese mari de teatru) cu teme valoroase la care ei lucrează ani de zile fără să se preocupe în suficientă măsură de oglindirea problemelor imediate ale construirii socialismului. Lipsa de îndrumare din partea Comitetului Regional a scriitorilor, faptul că nu au fost purtate discuții cu privire la creația lor, a făcut ca unii scriitori să scrie romane sau piese de teatru care nu pot fi publicate, deoarece cuprind multe greșeli (Molter Károly, de exemplu, a lucrat ani de zile la un roman despre transformarea micii burghezii de la orașe în care nu se vede rolul clasei muncitoare; Gagyi László a terminat un roman despre felul cum se schimbă mentalitatea unui scriitorilor etc.)"[1]. A funcționat după 1948 și un fel de diviziune a muncii în rândurile scriitorilor de diferite naționalități, împărțire a temelor decisă de aparatul de propagandă; spre exemplu, prozatorii maghiari, precum Kovács György, au primit sarcina să scrie romane care să includă și demascarea agenților Vaticanului[2].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 108.
2. *Ibidem*, f. 109.

Dezbaterile și cenaclurile ca filtre de verificare ideologică

Existau însă pentru scriitori și operele lor mai multe filtre de verificare ideologică. În primul rând era prelucrarea de la Direcția/Secția de Propagandă, unde se stabilea de cele mai multe ori chiar tema romanului, nuvelei etc. Apoi, după definitivarea manuscrisului, acesta avea parte de mai multe lecturi în cheie politico-ideologică; până să ajungă la tipar, lucrarea trecea pe la referenți cât se poate de vigilenți. Ulterior, odată publicată, opera literară era supusă unui alt filtru „critic" atât în spațiul revistelor literare (cronicile fiind uneori comandate), cât și în medii sociale (de obicei acolo unde era plasată acțiunea romanului: fabrici, gospodării agricole colective, stațiuni de mașini și tractoare etc.).

Într-o informație a SPA din 11 aprilie 1952 este descrisă atmosfera în care au fost dezbătute trei dintre cele mai importante romane realist-socialiste de la începutul deceniului șase: „în luna februarie și martie [1952] s-au organizat cu sprijinul regiunii de partid și al organizației de partid București trei dezbateri asupra romanelor *Temelia* de Eusebiu Camilar, *Ogoare noi* de Aurel Mihale și *Oțel și pâine* de Ion Călugăru. Dezbaterea romanului *Temelia* a avut loc la căminul cultural din comuna Căciulați (comună unde urmează să ia ființă o gospodărie agricolă colectivă). Cartea a fost citită de peste 60 de țărani muncitori, învățători, funcționari. Dezbaterea a fost pregătită sub îndrumarea a doi activiști de la regiune și de la raionul de partid, care au antrenat în această acțiune organizația de bază din comună și colectivul de conducere al căminului cultural. În munca pentru înființarea gospodăriei colective, agitatorii din sat, dintre care mulți citiseră cartea, au folosit exemple din roman pentru lămurirea țăranilor muncitori. La discuția romanului au luat parte circa 200 de țărani muncitori, învățători, tineri și activiști de partid, precum și scriitorii Eusebiu Camilar, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Silvian Iosifescu, Aurel Mihale și Eugen

Campus. Prezentarea romanului expusă atrăgător de Eugen Campus a creat o bază serioasă de discuţie. La discuţii s-au înscris 9 ţărani muncitori şi învăţători. Această dezbatere a avut un caracter mobilizator, deoarece participanţii, în cadrul discuţiilor, au legat cu multă combativitate probleme precum acţiunea diferitelor personaje din roman cu fapte vii din comuna lor, criticând poziţia şovăielnică a unor ţărani muncitori – dintre care unii se aflau chiar în sală, şi demascând uneltirile chiaburilor din sat de a împiedica constituirea gospodăriei agricole colective. Discuţiile au arătat şi unele lipsuri ale romanului, cum a fost de pildă obiecţia unui ţăran cu privire la felul cum prezintă autorul munca de lămurire la sate: «nu mi-a plăcut mie cum a fost dusă munca de lămurire. De ce s-a promis atât de mult? Desigur că, dacă eu aş promite aşa, pe urmă m-ar trage la răspundere»"[1].

Acest gen de dezbateri trebuia să aibă un rol „educativ" atât pentru audienţă (ţărani muncitori, tractorişti, siderurgişti etc.), cât şi pentru prozatorul care era nevoit să ţină seama de vocea cititorului avizat, adică să îşi însuşească sugestiile şi criticile îndreptăţite. De altfel, în cuvântul de închidere, Eusebiu Camilar a subliniat învăţămintele pe care le-a tras din consfătuirea desfăşurată la Căciulaţi[2]. Astfel de întruniri erau din timp pregătite de organele de partid, spontaneitatea asistenţei fiind discutabilă. Cu toate acestea, uneori discuţiile în jurul producţiilor literare erau considerate un fiasco chiar de către instructorii Secţiei de Propagandă: de exemplu, discuţia pe marginea romanului *Ogoare noi* de Aurel Mihale – punct de reper al creaţiei realist-socialiste[3] –, care a avut loc la şcoala de tractorişti de pe lângă SMT din comuna Hagieşti, a avut parte de o pregătire slabă, fiind considerată de aparatul de propagandă drept o dezbatere fără rezultate

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 124.

2. *Ibidem*, ff. 124–125.

3. V. consideraţiile lui Ion Vitner în *Prozatori contemporani*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, pp. 224–240.

prea bune. Responsabilii SPA i-au identificat și pe țapii ispășitori: directoarea căminului cultural și învățătoarea, amândouă fiice de chiaburi, al căror dezinteres a condus la eșecul dezbaterii[1].

Astfel de dezbateri reprezentau și un prilej pentru instructorii SPA de a aprecia impactul producțiilor literare oficiale și de a verifica evaluările comitetelor regionale/raionale de partid privind studierea de către oamenii muncii a literaturii noi: „în luna martie [1952] – se preciza într-un document al Secției –, la clubul Uzinei «23 August» a avut loc dezbaterea romanului *Oțel și pâine* de Ion Călugăru. Au luat parte circa 250 de muncitori, funcționari, tehnicieni, activiști ai comitetului de partid, conducerea uzinei, precum și scriitorii Ion Călugăru, Petru Dumitriu, Al. Jar, Aurel Mihale și Silvian Iosifescu, care au fost primiți cu multă căldură de participanții la această dezbatere. Tov. Silvian Iosifescu a făcut o prezentare vie a romanului. Înainte de consfătuire, tovarășii de la comitetul de partid au afirmat că romanul a fost citit de circa 70 de muncitori și tehnicieni. Această afirmație nu era reală"[2].

Pe de altă parte, cenaclurile literare și-au pierdut funcția anterioară, aceea de asociere de scriitori uniți prin afinități estetice. Urme ale antiintelectualismului conducerii PMR s-au vădit și la acest nivel, întrucât în multe zone scriitorii au fost încadrați de muncitori recomandați de comitetele locale de partid și de comisiile de cultură și artă din cadrul secțiilor județene/regionale de propagandă[3]. În aceste cenacluri mai intrau și elevi; în plus, SPA a vegheat și la constituirea de cenacluri ale tineretului[4]. Secția de Propagandă monitoriza și felul cum Uniunea Scriitorilor îi îndruma pe prozatori să participe la cenaclurile literare, la șezătorile organizate în cadrul gospodăriilor agricole de

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 125.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem*, dosar nr. 2/1949, f. 82.
4. *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, ff. 1–2.

producție și la căminele culturale[1]. Într-o informare din 24 iulie 1951, responsabilii SPA acordau note proaste îndrumătorilor de la US: „Uniunea Scriitorilor trimite în provincie instructori slabi care nu sunt capabili să îndrumeze filialele Uniunii Scriitorilor și cenaclurile literare. Astfel, pentru reorganizarea cenaclului din Focșani a fost trimis Spirea Ionescu, salariatul Uniunii Scriitorilor, care este un element necorespunzător."[2] În multe cazuri, activitatea cenaclurilor uzinale era efemeră: după un anumit timp, din lipsa acțiunilor culturale, ele erau retrogradate la statutul de *cercuri* literare, iar apoi chiar desființate. Un material al SPA din 11 iulie 1952 privind activitatea literară și artistică de la Uzinele „23 August" consemnează astfel de involuții: „problemele literare și artistice din Uzinele «23 august» în anul acesta nu au constituit o preocupare din partea Comitetului de partid și a comitetului de întreprindere. [...] Cenaclul literar având o activitate slabă a fost transformat anul trecut în cerc literar". Din cauza unor „elemente necorespunzătoare", „conducerea acestui cerc literar a fost încredințată lui Hâncu Constantin, absolvent al Școlii de Literatură «M. Eminescu», un element dizolvant, așa cum s-a dovedit de fapt și în timpul cât a lucrat în cadrul filialei Uniunii Scriitorilor din Orașul Stalin. [...] În ianuarie 1952 cercul literar și-a încetat activitatea"[3].

Secția de Propagandă miza deopotrivă pe reeducarea vechii generații de scriitori și pe formarea unor tineri prozatori rupți de trecut, care să întruchipeze „omul nou" ce dă viață unor personaje și intrigi specifice noii literaturi care reflectă „realitatea" construirii socialismului. Școala de Literatură „Mihail Eminescu" avea tocmai menirea să-i pregătească pe acești romancieri, de aceea cazul Constantin Hâncu, evocat mai sus (care nu a fost singurul eșec în această muncă de formare), era cu atât mai neliniștitor. Dintr-o Notă a Secției de Propagandă rezultă că existau

1. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 3-4.
2. *Ibidem*, f. 68.
3. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 255.

la Școala de Literatură și profesori care nu corespundeau cerințelor ideologice; documentul semnala că în ziua de 8 februarie 1951 a avut loc o ședință de analiză a activității Școlii, la care a participat conducerea ȘLCL și scriitorii de la US și că „din activitatea școlii – cu toate succesele realizate – au reieșit și unele lipsuri serioase. Istoria literaturii române, care este una din materiile de bază din programul școlii, s-a predat superficial, obiectivist, fără dragoste. Unele conferințe au conținut chiar idei dușmănoase, cum a fost de pildă lecția prof[esorului Jacques] Byck despre limba literară și izvoarele limbii scriitorilor. Conducerea Școlii n-a controlat în suficientă măsură lecțiile, considerând că prezintă suficientă garanție faptul că ele sunt predate de membrii catedrei de Istorie a Literaturii de la Universitatea Parhon"[1].

Sfidarea tinerilor scriitori

Organele propagandei mai investigau și cazurile de scriitori rebeli, ca și formele de protest mai timide și mesajele subversive. Astfel de manifestări căpătau circumstanțe agravante când puteau fi atribuite unor scriitori refugiați din Basarabia, precum Andrei Ciurunga (care semnase în timpul războiului cu pseudonimul Robert Cahuleanu), cel care a plătit cu închisoarea pentru sfidarea regimului[2]. Un document strict confidențial al DPA din 1949 semnala acțiunile unei „grupări dușmănoase" a tinerilor scriitori: „în ultima vreme informațiile primite la Secția Propagandei și Agitației a CC al PMR arată că dușmanul și-a intensificat sub diferite forme activitatea în rândurile scriitorilor, îndeosebi printre scriitori și poeți tineri. Astfel am fost informați de existența unui curent dușmănos și poate chiar a unei grupări dușmănoase a poeților fugiți din Basarabia la București după intrarea

1. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 17.

2. Cezarina Bârzoi, Ionuț Baias, *Andrei Ciurunga – poetul pe schimbul căruia a înviat Hristos*; www.hotnews.ro, accesat la 13 noiembrie 2007.

trupelor sovietice. Astfel, A. Ciurunga, care lucrează la *Flacăra*, *Contemporanul* și *Licurici*, ar fi una și aceeași persoană cu Robert Cahuleanu, care în timpul războiului a tipărit o carte antisovietică la Chișinău. Am fost informați că Ciurunga a publicat ilegal la Brăila o serie de versuri împotriva regimului nostru. Ciurunga este strâns legat de poetul Victor Tulbure, care cunoaște bine trecutul lui".

Andrei Ciurunga nu a fost singurul refugiat din Basarabia care a avut de suferit de pe urma anchetelor DPA. Vornic Basarabeanu împreună cu George Dan, un alt colaborator al revistei *Flacăra*, au intrat în atenția investigatorilor de la DPA, așa cum rezultă din același document citat mai sus: „Dintr-o altă informație reiese că un grup de tineri scriitori fac parte dintr-o sectă mistică, care se ocupă cu ședințe de spiritism și magie. Această sectă este condusă de un oarecare Ilona. Un rol activ în sectă îl joacă George Dan de la *Flacăra*, care a încercat să-l atragă în această sectă și pe Tulbure. [...] Din această sectă face parte și poetul Vornic Basarabeanu, și el basarabean de origine. În nr. 1 de 1 mai al *Flacării* el a publicat o poezie *1 Mai*, în care se putea citi în acrostih *Christos a înviat*. L-am dat pe mâna Securității, care l-a eliberat după trei zile. În aceleași cercuri de tineri scriitori se învârtește și un alt poet, Mihu Dragomir, fost legionar. Acesta și-a pierdut într-o zi actele, care au fost aduse la CC. Printre ele s-a găsit un raport de filare a tov. Manole H. Manole, datat din perioada când acesta a evadat. Acest document a fost predat tovarășului G[heorghe] Pintilie. De asemeni, i s-a trimis și declarația cu privire la Ciurunga-Cahuleanu. Acțiunea dușmănoasă se manifestă sub diverse forme «ideologice». George Dan recomandă poeților tineri care vin pentru consultare la *Flacăra* să-l citească pe Arghezi și pe poeții suprarealiști. [...] Deși la Secția de Propagandă și Agitație a CC al PMR sunt pregătite măsuri de temeinică curățire a redacțiilor respective, aceste măsuri nu au fost încă traduse în practică pentru a nu dăuna unor eventuale cercetări. Considerăm că este necesară o strânsă legătură între conducerea Secției Propagandei și Agitației și acel sector al

aparatului de Securitate care se ocupă de cazurile asemănătoare celor enumerate mai sus"[1].

Succesele noii literaturi și problema calității scriiturii

La polul opus se aflau realizările și succesele noii literaturi care mergea pe drumul realismului socialist; documentele cu caracter de dare de seamă înregistrează pentru anii 1951 și 1952 următoarele titluri: poeme precum *Cântec pentru tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej*, de M. Beniuc; *Minerii din Maramureș*, de Dan Deșliu; volumul *Mărturii* de Veronica Porumbacu; volumele lui Eugen Frunză; *La Doftana*, de Maria Banuș; romanele *Mitrea Cocor* și *Nicoară Potcoavă*, de Mihail Sadoveanu; *Drum fără pulbere*, de Petru Dumitriu; *Oțel și pâine*, de Ion Călugăru; *Lanțuri*, de Ion Pas; *La Borna 203* și *Sfârșitul jalbelor*, de Al. Jar; *Ogoare noi* de Aurel Mihale; *Cumpăna luminilor*, de Nicolae Jianu; *Zorii robilor*, de V.Em. Galan; piese precum *Lupii*, de Radu Boureanu, și *Ion Vodă cel Cumplit*, de Laurențiu Fulga[2].

Datorită unui proces-verbal al ședinței din 19 mai 1949 a DPA cu conducerile editurilor dispunem și de câteva date, oferite de Mihai Novicov, privind numărul de titluri de carte și tirajele pentru perioada mai 1948–mai 1949: șase edituri plus Forum și Socec au editat 1 660 de titluri într-un tiraj de 26 de milioane de exemplare (fără a socoti manualele); „în sectorul literaturii române – mai adăuga M. Novicov – aproape în totalitatea lor titlurile prevăzute în program n-au fost editate. În schimb, s-au editat o serie de lucrări programate între timp, dintre care o parte justificat, dar o serie de plachete fără o explicație de editare. În sectorul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 91/1949, ff. 1–2.

2. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 86; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 249.

literaturii străine volumul cărţilor lansat a fost prea mare; şi aici unele justificate, dar [şi] o serie de care puteam să ne lipsim. [În ceea ce priveşte] literatura maghiară – se publică multe traduceri din rusă şi din alte limbi; ar trebui să ne gândim la o convenţie ca unele traduceri să nu se tipărească şi la noi, şi în Ungaria. În sectorul literaturii pentru copii, în mod evident a fost o supraproducţie de titluri în dauna calităţii şi a cantităţii. O reducere a titlurilor, mărirea tirajului şi reducerea preţului vor aduce [o] îmbunătăţire"[1].

Curând, chiar şi la nivelul dogmaticei Direcţii/Secţii de Propagandă se va observa, pe lângă buna orientare ideologică a romanelor, şi faptul că aceste producţii comandate nu erau asimilate de public în maniera dorită, că în mare parte calitatea scriiturii lăsa de dorit, scăzând eficacitatea politică urmărită[2]. Pe mai multe canale, la SPA ajungeau astfel de semnale de alarmă. În 1950, Mihai Beniuc raporta Secţiei de Propagandă şi Agitaţie conţinutul discuţiei sale cu o delegaţie de scriitori din URSS condusă de poetul Stepan Scipaciov. Potrivit lui M. Beniuc, Scipaciov i-ar fi îndemnat pe factorii de decizie de la nivelul USRPR să nu facă rabat de la calitatea producţiilor literare şi să manifeste prudenţă faţă de muncitorii care doar în aparenţă au talent literar: „dacă un muncitor face rebuturi în producţie – ar fi afirmat Scipaciov –, el este tras la răspundere; de ce atunci să ne temem să criticăm un scriitor care tratează prost o temă bună, actuală şi să-l lăudăm, să-l mângâiem pe cap?" „Trebuie dată o atenţie deosebită tineretului – a continuat Scipaciov. Bătrânilor le e greu, chiar dacă vor sincer să se dezbare de tot bagajul trecutului. Tineretul este acela căruia îi aparţine viitorul. În Germania [de Est] am văzut în practică cum tinerii scriitori şi poeţi au păşit mult înaintea celor bătrâni. Adevăraţii scriitori revoluţionari sunt tinerii. Tovarăşii de la *Scânteia* au venit să mă întrebe cum se procedează cu creşterea tinerelor talente în URSS. Există un pericol,

1. *Ibidem*, dosar nr. 20/1949, f. 18.

2. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2002, p. 92.

acela de [a-i] proclama prematur pe unii tineri muncitori oameni de litere. Acest lucru a fost cândva și în URSS, când RAPP-ul [Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari] a lansat o chemare: cei mai buni tineri din producție să vină în literatură. Acest lucru a fost artificial. Ce s-a întâmplat? Mulți tineri care promiteau a deveni muncitori au fost scoși din producție după o primă încercare pe tărâm literar. De multe ori, neavând nici destulă cultură, nici destul talent, n-au ajuns nici scriitori ca lumea, nici muncitori n-au mai fost. Au rămas codași în viață. V-aș da un sfat: să nu decretați prea devreme scriitor pe un tânăr care, stând la strung sau la un război, scrie versuri sau chiar schițe. [...] Și numai după ce talentul său se afirmă serios, numai după ce dă o lucrare serioasă, să fie scos din producție"[1].

Potrivit sociologului Dan Lungu, principiul partinic în literatură enunțat de Lenin este un bun exemplu de expropriere a specificității câmpului literar, unde competența artistică și valoarea estetică ce reglementau câmpul sunt anulate. În primii ani ai stalinismului, adică între 1948 și 1953, subordonarea este aproape totală, câmpurile specifice funcționând drept subcâmpuri ale politicului. Negarea specificității duce la deprofesionalizare, la scăderea calității artistice, iar rezultatele din câmpul literar sunt neconvingătoare chiar pentru conducerea de partid[2]. Însă pentru radicalii jdanoviști de la conducerea SPA era destul de dificil să încurajeze o campanie în favoarea calității scriiturii și a redescoperirii moștenirii literare, cu atât mai mult cu cât, în 1949, Leonte Răutu plasa articolul „Pentru calitate în nuvelistica noastră" publicat de Ov.S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* în rândul manifestărilor tipice cosmopolitismului[3].

Același tip de discurs îl aveau și subordonații lui Leonte Răutu. Într-un referat privind conținutul ziarului *Contemporanul* se

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 147/1950, ff. 2-3.

2. Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 67.

3. Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*, p. 57.

preciza: „Critica literară nu și-a însușit încă temeinic sarcinile care au reieșit în urma dezbaterilor de la Direcția noastră. [...] Încercarea pe care o face Crohmălniceanu în noua rubrică, *Moștenirea literară*, destinată «a scoate la lumină fapte și momente semnificative din viața și opera clasicilor», care poate deveni de un real folos operei de reconsiderării clasicilor noștri nu e decât o tratare superficială a acestei acțiuni care are atâta importanță în viața culturală a poporului nostru. Iată de pildă ce înseamnă «caracteristic» la tov. Crohmălniceanu. Referindu-se la ceea ce privește Vlahuță despre Eminescu, citează: «Eminescu îmi spune: degeaba ne trebuie un poet care s-o ia peste câmp nebunește, ne trebuie ceva nou, cu totul nou, un nebun, dar un nebun de geniu care să-și croiască el o formă a lui și un drum neîncercat de nimeni»"[1]. Cu toate acestea, nu se putea ignora faptul că producția literară era tot mai precară din punct de vedere estetic, astfel că s-a permis apariția în presa culturală a unei serii de articole în care erau combătute atât schematismul în literatură, cât și tendințele proletcultiste[2]. Trebuie amintit aici și articolul criticului Dumitru Micu, „Împotriva schematismului și optimismului în poezia noastră nouă", apărut în *Almanah literar*, nr. 3 (16), 1950.

Centenarele clasicilor literaturii

Reeditarea clasicilor era o altă modalitate de atragere a publicului și, în plus, sugera o anumită continuitate cu vechea cultură menită să nu îndepărteze în mod inutil o parte a cititorilor. Prin urmare, propaganda oficială și-a apropriat anumiți clasici ai

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 45/1949, ff. 55–56.

2. Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994, p. 24; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 86.

literaturii române și a organizat celebrarea lor cu ocazia centenarului[1]. În această întreprindere a existat și o încurajare sovietică; în notele pe care M. Beniuc le-a făcut după convorbirea cu poeții sovietici este redat și discursul lui Scipaciov, în care acesta arată importanța centenarului Eminescu: „prin sărbătorire, Eminescu a fost smuls reacțiunii și redat pentru totdeauna poporului". Centenarul Eminescu a fost sărbătorit și în URSS, unde s-a și tipărit o culegere de poezii traduse în limba rusă[2].

Atent supravegheată a fost și organizarea Centenarului nașterii lui I.L. Caragiale: s-a edictat o hotărâre a CC al PMR special pentru acest eveniment, au fost controlate conferințele, prefețele la cele două volume festive, materialul documentar pentru străinătate, articole pentru presa sovietică, precum și planul expoziției aniversare[3]. În fine, a fost înființată o comisie de lucru în cadrul Comitetului Național Jubiliar. Implicarea conducerii PMR a fost evidentă, așa cum reiese și dintr-o informație a SPA din 28 februarie 1952 privind centenarul nașterii lui I.L. Caragiale, care consemnează faptul că „la început comisia [de lucru] imprimase o linie greșită în aprecierea operei lui Caragiale. În discuții, în materialul trimis în provincie, ca și în conferințele care se țineau în capitală, s-a manifestat tendința obiectivistă de a nu scoate în evidență forța cu care demască Caragiale orânduirea burghezo-moșierească și de a escamota influența pe care

1. La 13 ianuarie 1950, CC al PMR a trimis o Circulară către Comitetele de Partid Județene în care se ordona ca „În ziua de duminică 15 ianuarie 1950, sub egida Comitetului Național Jubiliar pentru sărbătorirea lui Eminescu se va ține la fiecare reședință de județ o adunare festivă închinată poetului Mihai Eminescu. Vorbitorul va fi trimis din București de la Uniunea Scriitorilor. După conferință se va recita din versurile lui Eminescu. Comitetul de Partid Județean va asigura buna desfășurare a acestor adunări festive"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 2/1950, f. 4.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 147/1950, f. 1.

3. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 12.

mişcarea muncitorească a avut-o asupra scriitorului"[1]. Sume considerabile au fost investite pentru a se onora aceste centenare[2], însă filtrul ideologic era omniprezent.

Privilegiile materiale ale scriitorilor

Odată asimilată în opera literară, ideologia comunistă îi servea scriitorului în încercarea de a-şi câştiga un statut social acceptabil, dacă nu superior, şi implicit de a se proteja de vicisitudinile politice şi de abuzurile administraţiei centrale şi locale într-o epocă a arbitrariului, a naţionalizărilor etc. Aceste tentative (pseudo)ariviste ale scriitorilor se întâlneau cu dorinţa puterii politice de a avea o intelectualitate docilă, dar mulţumită, bine integrată în sistemul social comunist, cu un *status* potrivit cu serviciile aduse regimului[3]. Astfel poate se explică preocuparea periodică a Direcţiei/Secţiei de Propagandă faţă de condiţiile de viaţă ale literaţilor şi faţă de câştigurile lor materiale, preocupare care a fost comparată de unii comentatori maliţioşi cu interesul manifestat de sultanii otomani faţă de propriile *raiale* (supuşi).

Semnificative din acest punct de vedere sunt câteva citate din documentele epocii: „M. Breslaşu, poet, rectorul Institutului de Artă şi soţia sa, Sara Manu, artistă de teatru, au stat într-o casă

1. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 46.

2. Între altele, pentru reeditarea operei lui I.L. Caragiale, moştenitorii care deţineau drepturile de autor au primit o sumă însemnată: 209 005 de lei; Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii şi recompense sau preţul intelectualităţii din RPR", în vol. *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Dan Cătănuş (coord.), prefaţă de Dan Berindei, Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 462.

3. Pentru definiţia *statusului*, v. Allan G. Johnson, *Dicţionarul Blackwell de sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S.G. Drăgan şi Vlad Russo, prefaţă la ediţia în limba română şi control ştiinţific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 338.

cu lumina și apa tăiată. Până n-a intervenit tov. Teohari, personal, nu au putut căpăta casă"[1] – se preciza într-un material al DPA din anul 1949. O altă „anchetă socială" a instructorilor CC al PMR descoperea în iulie 1952 că „Scriitorul Geo Bogza, membru corespondent al Academiei RPR, locuiește împreună cu soția sa în două camere mici la mansardă. Scriitorul V.Em. Galan, autorul romanului *Zorii robilor* și al mai multor nuvele, locuiește împreună cu soția sa într-o singură cameră foarte mică și neigienică. Din lipsă de spațiu, V.Em. Galan este nevoit să țină cărțile și îmbrăcămintea sub pat. Menționăm că V.Em. Galan este grav bolnav de tuberculoză"[2]. În același document mai era menționat faptul că scriitorul Laurențiu Fulga locuiește cu soția și un copil mic într-o singură cameră, iar criticul Ion Vitner locuiește într-o simplă mansardă[3].

Exista totuși o stratificare în rândul scriitorilor, situație sesizată și într-o informație din 21 iulie 1951 a SPA cu privire la situația materială a oamenilor de artă: „o parte însemnată a scriitorilor și artiștilor sunt [*sic!*] în funcții înrudite cu preocupările lor în instituții de stat (edituri, reviste, ziare, radiodifuziune, învățământ etc.). [...] cu toate acestea există scriitori și artiști care nu-și pot valorifica în suficientă măsură creațiile lor și trăiesc în condiții materiale grele. [...] [se confruntă cu] problema locuințelor. Aprovizionarea cu alimente și cu îmbrăcăminte a scriitorilor și actorilor din București se face prin Cooperativa Fondului Literar și Cooperativa Artiștilor Dramatici C. Nottara. Aprovizionarea acestor cooperative lasă însă foarte mult de dorit"[4].

O sursă importantă de subvenții pentru scriitori a fost Fondul Literar, care din 1949, de la înființare, și până la sfârșitul anului 1951 a acordat împrumuturi în valoare de 16 112 546 de lei

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 95/1949, f. 2.
2. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 249.
3. *Ibidem*, f. 250.
4. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 60.

(bani vechi). Dintr-o informație despre activitatea Fondului Literar din 20 aprilie 1952 aflăm că: „cea mai mare parte a împrumuturilor (12 682 210 lei) care n-au fost restituite s-au acordat în anul 1949/1950. În anul 1951 Fondul a acordat împrumuturi scriitorilor Eusebiu Camilar, Ion Călugăru, Petru Dumitriu, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Asztalos István, Hajdú Zoltán și alții, contribuind în felul acesta la stimularea creației literare". Responsabilii SPA au identificat în administrarea Fondului mai multe lipsuri și greșeli: „o bună parte din împrumuturi s-a acordat unor pretinși scriitori, oameni dubioși sau direct ostili regimului. Astfel, Caraion Ion, împrumutat cu suma de 100 400, care a fost arestat, Stelaru Dumitru din Constanța, cu suma de 124 970, care de asemenea a fost arestat, Măgureanu Octav, cu suma de 137 627 și Grinevici Igor cu suma de 75 460, care au fost excluși din Uniunea Scriitorilor, Petrașincu Dan cu suma de 100 140, care a plecat în Italia etc. De asemenea împrumuturile irecuperabile se ridică la suma de circa 1 000 000 de lei (bani vechi). O parte din împrumuturi au fost acordate unor scriitori care nu prezintă garanția creării unor lucrări valabile..." În această situație erau citați: I. Rusu Șirianu, Ion Luca, Virgiliu Monda, Eugen Schileru. „Unii scriitori – continua documentul – privesc Fondul ca pe o bancă care [*sic!*] acordă împrumuturi pe termen lung și nu-și achită datoriile. Ex[emplu]: Tiberiu Vornic, care datorează 448 710 de lei, Ben Corlaciu 175 515, I. Ludo 415 120, Ionel Țăranu 118 051, Șoimaru Tudor 338 171, Dan Deșliu 152 797."[1]

După reforma monetară s-au acordat puține împrumuturi, doar 6 190 de lei (noi) și, „conform sugestiilor Secției de Propagandă și Agitație, conducerea Fondului și-a îndreptat atenția spre scriitorii de frunte, acordând împrumuturi tovarășilor: Radu Boureanu, Al. Jar, Petru Dumitriu, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu și alții. Unii scriitori ca: Victor Eftimiu, N. Jianu, Maria Rovan, Cicerone Theodorescu, [Ion] Jipa și-au exprimat nemulțumirea cu privire la felul cum se recalculează drepturile de autor

1. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 94.

cuvenite lor înainte de reformă (1 leu nou la 200 de lei). În cursul anului 1951 au fost folosite casele de creație ale Fondului Literar de la Sinaia de peste 100 de scriitori [...] în administrarea caselor de creație politica Fondului n-a fost întotdeauna principială. Astfel, casele de creație au fost folosite și de elemente fără valoare, pretinși scriitori (George Dan, Monica Dan, Klopstock, Tudor Vianu, F.M. Petre etc.). [...] La cantina Uniunii Scriitorilor iau masa circa 260 de scriitori și membri de familie. În ultima vreme masa s-a îmbunătățit. N-a fost încă rezolvată problema pensiilor. Conducerea Fondului a înaintat spre aprobare Biroului Uniunii Scriitorilor încă în luna martie 1951 propuneri de pensionare (75 de scriitori). Biroul Uniunii a tergiversat însă luarea în discuție și rezolvarea acestei probleme, contribuind astfel la menținerea atmosferei nesănătoase care există în rândul acestor scriitori. În momentul de față continuă să primească pensii 137 de scriitori, în valoare de 50 531 de lei noi. Din cei 137 de pensionari sunt unii care nu merită să primească ajutorul statului, ca: Iov Dumitru, Karnabat Lucreția, Gregorian George etc., foști legionari sau agenți de siguranță"[1].

După toate aparențele, la acest capitol, al pensiilor scriitorilor incomozi, conducerea Uniunii Scriitorilor a cedat mai greu presiunilor autorităților politice, unii istorici apreciind că US a reușit să mențină o susținere materială, chiar dacă modestă, pentru colegi de breaslă altminteri puși la index de către regimul comunist pentru trecutul lor politic[2]. Cum s-a remarcat în istoriografia română, orice sfidare din partea scriitorilor putea atrage retragerea beneficiilor, care erau considerabil mai mari decât ale salariatului obișnuit. De fapt, conducerea comunistă cerea intelectualilor ca în schimbul acestor privilegii să renunțe la

1. *Ibidem.* Pentru o recentă evocare a sfârșitului Lucreției Karnabat, v. Vasile Velisaratu, *Destine de artiști în secolul XX,* INST, București, 2007, p. 131.

2. Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii și recompense sau prețul intelectualității din RPR", în *loc. cit.*, p. 465.

vechea lor personalitate, la acele reminiscenţe ale perioadei burgheze. A rezultat, cel puţin pentru perioada 1948–1953, o nonliteratură sau, cum i s-a mai spus, o pseudoliteratură[1]. Nocivitatea acestui gen de literatură a fost semnalată de cei mai mulţi istorici literari; controversa se naşte însă abia atunci când vine vorba de impactul său. Or, Eugen Negrici, în răspăr cu opinia multora, crede că literatura anilor 1950 a reuşit să creeze mentalitate, mai ales prin textele care mizau pe ură şi invidie[2].

1. Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 157.
2. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, p. 20.

Teatrul în primii ani de regim comunist

În condițiile în care cultura română s-a aflat în perioada 1948–1953 sub semnul cenzurii, s-a dezvoltat concepția „artistului de stat"[1]. Cu ajutorul unor documente aparținând fostei arhive a CC al PMR am încercat să surprindem o epocă agitată din istoria teatrului românesc, tocmai perioada în care s-a pus cel mai acut problema reeducării vechiului artist, cel care animase scena și lumea teatrului „burghez", în sensul însușirii interpretării pieselor în manieră realist-socialistă.

Încă din vara anului 1947, într-un context politic intern și internațional tensionat, repertoriul teatrelor – în care se regăseau și multe piese anglo-saxone – a fost modificat chiar prin intervenții directe ale guvernului, care, la scurt timp, va promova o lege foarte restrictivă privind regimul spectacolelor publice, act normativ ce consacra politizarea vieții teatrale. Amestecul ideologiculuı în selectarea repertoriilor și în conținutul pieselor este evident mai ales începând din anul 1948, iar această realitate reiese și din lectura documentelor *Agitprop*, instituție patronată de Iosif Chișinevschi, principalul ideolog și propagandist al Partidului Comunist până în anul 1957[2], cel în jurul căruia aveau să graviteze alte personaje precum Leonte Răutu, Mihai Roller

1. Adrian Marino, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 155.

2. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 295.

și Nicolae Moraru. De altfel, aceleași surse îl indică pe cel din urmă – Nicolae Moraru –, ca fiind unul dintre zbirii Partidului Comunist și în probleme de artă dramatică[1]. Același N. Moraru a prezidat în iunie 1952 un tribunal ad-hoc care a judecat în stil jdanovist conținutul piesei *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, un „proces" comentat de profesorul clujean Ion Vartic într-o carte-document[2].

Interzicerea piesei Arsenic și dantelă veche

Libertatea de creație în domeniul vieții teatrale a fost periclitată în mod serios încă de la jumătatea anului 1947. În contextul respingerii de către URSS și noii săi sateliți a Planului Marshall, „tovarășii de drum" ai comuniștilor țineau să-și exprime loialitatea față de „lagărul antiimperialist" care se prefigura. Chiar Gheorghe Tătărescu abdica de la ideile formulate în cunoscutul său memoriu din 24 mai 1947. În acest context, aparent din rațiuni estetice, în guvernul procomunist s-au ridicat voci care cereau interzicerea unui spectacol de teatru care se bucura din plin de aprecierea publicului bucureștean – comedia *Arsenic și dantelă veche*, piesă scrisă de Joseph Kesselring și reprezentată pe scena Teatrului Comedia.

În ședința Consiliului de Miniștri din 4 iulie 1947, Petru Groza relata colegilor săi de cabinet experiența neplăcută prin care trecuse cu o zi înainte, împreună cu familia sa, la „Teatrul doamnei Sturdza Bulandra": „cortina s-a ridicat și am văzut că acolo se reprezintă o piesă cu un nebun și cu o ladă pe care, când nebunul o deschide, găsește [...] înăuntru un cadavru. Un subiect isteric, fără nici un rost. Așa încât vă mărturisesc că, ne mai

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 3 și urm.

2. *Procesul „tovarășului Camil". Teatru documentar în stare naturală*, prefață de Mircea Zaciu, text îngrijit și înscenat de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998.

putând suporta până la sfârșit, am plecat. Am auzit că, în total, au fost 24 de cadavre. Iată cu ce-și pierd o seară actori de talent și atâta lume la o piesă care n-are nici o morală și nici o tendință, un simplu roman polițist, care dacă merge pentru oameni bolnavi, *fiind o piesă americană, nu poate merge sub regimul nostru* [*s.n.*]. Eu mă întreb: nu trebuie dirijată această activitate? Este scandalos ca sub un regim democratic, care aduce atâtea jertfe pentru teatru, să se poată reprezenta astfel de piese, în care să se epuizeze talente remarcabile, numai ca să se conformeze dorințelor unui public isteric, care nu se știe încadra – este outsider – în regimul de astăzi"[1].

În opinia lui Petru Groza se impunea o revizuire a repertoriilor, dar și „reeducarea" publicului: „De aceea noi vom căuta să dăm un alt conținut acestui cadru și un alt material acestor actori de talent, ca să putem face astfel o altă educație publicului. Vom folosi subvențiile și cheltuielile noastre cu teatrele ca să facem o educație potrivită poporului muncitor dornic de recreație. Mă gândesc la străinii care trec prin București. Ce idee își fac ei când văd reprezentându-se în capitala noastră astfel de piese? Rog pe domnul ministru al Artelor să binevoiască să revizuiască repertoriile teatrelor. Să se joace pe toate scenele piese cu tendințe sănătoase; să se elimine piesele acestea polițiste care contribuie la cultivarea istericalelor unei anumite societăți. Vreau să facem să se constate că și pe această chestiune suntem vigilenți"[2]. Ion Pas nu a avut obiecții majore la rechizitoriul lui Petru Groza, astfel că piesa a fost interzisă. De altfel, ministrul Artelor declarase în Parlament că este nevoie de un Consiliu care să vegheze asupra repertoriului teatral „ca nu cumva să fie jucate lucrări care, deși îndeplinesc toate condițiunile de ordin artistic, nu îndeplinesc totuși anumite considerente de oportunitate, considerente pe care noi,

1. ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 7/1947, f. 26.

2. *Ibidem*, ff. 26–27.

cu obligațiile noastre și în spiritul nostru, socotim că trebuie să le respectăm"[1].

Lucrurile apar într-o cu totul altă lumină în relatarea Luciei Sturdza Bulandra. Marea actriță istorisește în memoriile sale povestea montării acestei piese, comandată de Dina Cocea la Londra: „A fost un mare succes, împărțit cu Marietta Rareș, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu... Piesa, la prima vedere, părea o simplă farsă, dar în fond era o puternică satiră. [...] Totuși, când, la redeschiderea stagiunii [în toamna anului 1947, *n.n.*], piesa urma să fie reluată, autoritățile respective de pe acea vreme s-au opus din pricina cadavrelor ce erau aduse în scenă și care în realitate erau niște păpuși de cârpă. Degeaba spune dictonul: *ridendo castigat mores* – căci publicul râdea în hohote de personajele negative de pe scenă – argumentul n-a fost luat în considerație! Și eu am rămas din nou fără angajament, rostogolindu-mi iarăși stânca, aidoma legendarului Sisif..."[2]. Montarea piesei exprima tendința de racordare a teatrului românesc la manifestările din arta teatrală și cinematografică din Occident. Una din intențiile piesei era să denunțe patologii ale vieții moderne, precum sacrificarea unor vieți pentru experiențe nebunești. Referința la nebunia nazistă era străvezie[3]; probabil cenzorii se temeau că publicul va identifica și o altă aluzie: aluzia la experimentul totalitar comunist. Interzicerea piesei *Arsenic și dantelă veche* în toamna anului 1947 a lăsat mai mulți actori fără angajamente, dar, mult mai important, anunța cenzura severă care va apăsa asupra repertoriilor teatrelor[4].

---

1. *Monitorul oficial*, partea III-a, Desbateri Parlamentare, nr. 36, joi 14 septembrie 1947, p. 961.

2. Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri... Amintiri...*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, pp. 120–121.

3. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul românesc în perioada 1940-1950*, vol. VIII, Editura Minerva, București, 1981, p. 432.

4. V. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura Unitext, București, 2004, pp. 78 și urm; Liviu Malița (ed.), *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura EFES, Cluj, 2006.

Dacă repertoriul teatrelor din perioada 1948–1953 ar fi fost cruțat de violența luptei de clasă, de prostul-gust și de isteria antiburgheză și antioccidentală, pledoaria lui Petru Groza pentru o cenzură a bunului-simț ar fi fost convingătoare și de bună-credință. În realitate, după 1948, rolul de dinainte al teatrelor, de adevărate școli pentru formarea gustului public, a fost pus serios în discuție, iar arta dramatică autohtonă a avut de suferit. Nici chiar în perioada interbelică teatrele, în particular postul de director al unui teatru, nu erau cu totul în afara influenței politicii de partid. Totuși, emanciparea de sub această servitute era foarte posibilă[1]. În plus, prevederile legii teatrelor din 1937 încurajau această lepădare de presiuni politice. Tocmai din acest motiv, în vara anului 1947, PCR și partenerii săi din coaliția guvernamentală au inițiat schimbarea cadrului legislativ privitor la regimul spectacolelor. La numai două săptămâni de la intervenția lui Petru Groza, Parlamentul „democrat" a adoptat legea pentru organizarea teatrelor, operelor și filarmonicilor de stat, precum și pentru regimul spectacolelor publice. Dincolo de unele argumente ridicole aduse pentru schimbarea legii din 1937, au existat câteva motivații oficiale: 1. Legea interbelică „nu mai corespundea noilor concepții de organizare a manifestațiilor artistice"; 2. Necesitatea înființării unui Consiliu superior al Literaturii și Creației Muzicale, care nu exista în precedentul act normativ. Acest Consiliu era conceput ca un înalt for artistic de îndrumare și control asupra tuturor manifestațiilor artistice care oferă garanția că va exista o unitate de concepție în viața teatrală și muzicală[2]. Se dorea, chipurile, îndreptarea acelor spectacole care au suferit de multe ori scăderi din punct de vedere artistic. În pledoaria sa pentru instituirea acestui consiliu, Elena Teodorescu, raportor al proiectului de lege, preciza: „Faptul ca acest for superior va

1. Ioan Massoff, *Istoria Teatrului Național din București 1877–1937*, Editura Librăriei „Universala" Alcalay & Co., București, f.a., p. 111.

2. *Monitorul oficial*, partea III-a, Desbateri Parlamentare, nr. 36, joi 4 septembrie 1947, ședința de miercuri 18 iunie 1947, p. 885.

controla orice repertoriu atât al reprezentațiilor artistice de stat, cât și al celor particulare înlătură primejdia de a se strecura, așa cum se întâmplă uneori, anumite idei retrograde, anumite nuanțe șovine, fasciste, care îmbrăcau haina nevinovată a unei piese de teatru sau a unui oarecare festival artistic"[1]. După cum bine s-a remarcat în istoriografia română, acest consiliu nu era altceva decât o altă treaptă a cenzurii[2]; de altfel, în toamna anului 1947, multe teatre au fost nevoite să-și amâne stagiunea tocmai din cauza presiunilor politice[3]. Peste doar câteva luni, la începutul anului 1948, controlul efectiv asupra scenei românești se exercita atât de către Ministerul Artelor, prin Direcția Generală a Teatrelor, cât și de către organele Partidului Comunist, care invocau demagogic necesitatea implicării „maselor" muncitorești în discutarea problemelor dramaturgiei românești și a repertoriului.

Învățământul superior teatral

La fel de importantă pentru noul regim era și reformarea în sens comunist a învățământului superior teatral. La ședința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948, unde s-a discutat Raportul Comitetului de Artă și Cultură, Nicolae Moraru, unul dintre locotenenții lui Iosif Chișinevschi, semnala faptul că problema învățământului artistic este una esențială și continua cu un rechizitoriu îndreptat în principal împotriva Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din București (fostul Conservator Regal): „Examenele din anul trecut și [de] anul acesta ne-au arătat ce pot învăța generațiile noi în aceste Conservatorii, unde se declamă din Octavian Goga etc. [...] Ce poate

1. *Ibidem*.

2. Marian Petcu, *Puterea și cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 164.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 5; ședința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948.

să dea acest Conservatoriu cu [V.] Maximilian, Mița [Maria] Filotti, Alice Cocea, care predau după metoda «Artă pentru Artă»?"[1] Autonomia esteticului era o formulă pe care ideologii comuniști o detestau, dar asaltul declanșat pentru a „reforma" Conservatorul mai avea și alte motive. Mai mulți profesori, între ei: Alice Voinescu și Mihail Jora, imediat după 30 decembrie 1947, și-au manifestat public sentimentele monarhice, criticând instaurarea Republicii.

În consecință, măsurile autorităților comuniste nu s-au limitat la simpla schimbare de denumire a instituției de învățământ – care din Conservator *Regal* devenea Conservator *de Stat* –, ci au vizat epurarea cadrelor didactice „recalcitrante". Potrivit *Jurnalului* Alicei Voinescu au fost demiși opt profesori[2]. În locul Alicei Voinescu, la catedra de Istorie a literaturii dramatice a fost adus scriitorul comunist Marcel Breslașu, favoritul Direcției de Propagandă și Agitație. Dincolo de gravitatea unui act administrativ cum a fost măsura comprimării unor profesori, la fel de tristă a fost și dezbinarea care a însoțit acest act abuziv. Deși erau pe lista neagră întocmită de Nicolae Moraru, Maria Filotti și V. Maximilian au reușit să se salveze, cel puțin pe moment, însă prețul plătit a fost mare. Alice Voinescu consemna la 7 februarie 1948 următoarele în legătură cu disputa sa cu Maria Filotti, transformată în adversară pentru bani și pentru a-și păstra postul de profesoară: „Foarte prețioasă experiența: cazul Maria [Filotti]. Sunt uimită cât rol joacă banii în viața unor oameni cărora aceștia nu le lipsesc. Nu știu dacă la Maximilian nu e mai ales ambiția de a-și păstra catedra, în toate cazurile, cum arată scrisoarea de angajament, el are dreptate. M-a decepționat adânc Maria Filotti, o lipsă totală de direcție intimă, toate gesturile determinate de interesul momentan. Cum e posibil să nu

1. *Ibidem*, f. 3.

2. Alice Voinescu, *Jurnal*, ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic și note de Maria Ana Murnu, cu o prefață de Alexandru Paleologu, Editura Albatros, București, 1997, p. 510.

aibă o ținută măcar superficială? M-a întristat foarte adânc. M-am războit cu ea din respect uman, ceilalți au lăsat-o ca pe o pestiferată, singură. Ce deosebire între ea, obsedată de bani, și Marioara Voiculescu!"[1] Cu puțin timp în urmă, Marioara Voiculescu fusese concediată de la Teatrul Național de proaspătul director, Zaharia Stancu, omul Partidului Comunist[2]. Ca o amară ironie, peste numai un an jumătate, Teatrul particular „Maria Filotti" sucomba din cauza lipsei banilor. Apelul Mariei Filotti din 1949, adresat premierului Petru Groza, de a interveni pentru subvenționarea teatrului și pentru înlăturarea poverii fiscale dovedindu-se inutil[3].

Măsura cea mai importantă în plan instituțional a fost desprinderea învățământului superior teatral de Conservatorul de Muzică, prin înființarea în 1948 a Institutului de Teatru, devenit ulterior, la mijlocul deceniului șase, Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale". Programa de studii a fost schimbată și, în acest context, profilul Teatrologie a dispărut pentru un timp[4]. La secțiunea *Arta actorului* era privilegiat sistemul Stanislavski, dar nu în maniera în care era însușit în Occident; de altfel, așa-numitele cercuri profesionale Stanislavski au proliferat în instituțiile de spectacol românești după 1948. Însă în condițiile în care actorii și regizorii, chiar cei trimiși în URSS, erau încă legați de vechea școală „burgheză" de teatru și aveau numeroase „lipsuri" (interese pecuniare semnificative, ocolirea

1. *Ibidem*, p. 511.

2. Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, ediție îngrijită de Florica Ichim și Oana Borș, Fundația Camil Petrescu, Revista „Teatrul Azi", București, 2003, p. 154. Până la publicarea jurnalului marii actrițe, în istoriografie s-a susținut, chipurile, că Marioara Voiculescu, suferind de cord, s-ar fi retras de pe scenă; v. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, p. 477.

3. V. Marin Radu Mocanu, *Cazarma scriitorilor (documente)*, Editura Libra, București, 1998, pp. 233–237.

4. Marian Popescu, „Teatrul la Universitate", în *Ziarul de duminică*, nr. 43 (173), vineri 31 octombrie 2003, p. 6.

directivelor Partidului Comunist privind arta dramatică[1]), scopul învățământului teatral era formarea unei noi generații de slujitori ai Thaliei, devotați „noului spirit politic" impus de PMR la nivelul repertoriilor și al direcției de scenă. Întrucât „reeducarea" tinerilor atrași de mirajul scenei era dificilă, pe parcursul deceniului șase, periodic, Secția de Propagandă și Agitație și Ministerul Artelor organizau cicluri de conferințe cu teme ideologice și de teorie a artei dramatice. La aceste conferințe erau convocați atât actorii consacrați, cât și cei care abia absolviseră Institutul de Teatru. Obiectivul mărturisit al organizatorilor era să înlesnească asimilarea interpretării în manieră realist-socialistă a pieselor[2]. Atunci când unii actori de prestigiu manifestau reticență, erau mustrați și „prelucrați" de reprezentanții Secției de Propagandă și Agitație, care insistau că, în teatru, aprofundarea principiilor marxism-leninismului înlesnește realizarea de progrese artistice.

Controlul comunist asupra repertoriilor

Același Nicolae Moraru raporta la începutul lui februarie 1948 câteva succese obținute în lupta pentru subordonarea politică a teatrului românesc: „s-a introdus dezbaterea pieselor, înainte ca ele să fie puse în repertoriu, în repetiție. Se strâng oamenii și discută [pe] larg împreună. La aceste discuții iau parte chiar muncitorii din teatru"[3]. În plus, Comitetul de Artă, în fruntea căruia se afla tot Nicolae Moraru, și-a creat comisii specializate, între care „comisia de îndrumare a artei pe linia de stat", înființată în ianuarie 1948, care controla Direcția

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 3 și 6.

2. „Ciclu de conferințe pentru actori", în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă 31 martie 1951, p. 3.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 2.

Generală a Teatrelor, Opera de Stat, Direcţia Generală a Muzicii. Comisia era compusă din Aurel Ion Maican, Dinu Negreanu, Egizio Massini, Z. Bârsan, Constantin Bugeanu şi Barbu Zaharescu[1]. În raportul înaintat lui Iosif Chişinevschi în februarie 1948, N. Moraru aprecia că „cea mai pozitivă activitate" s-a desfăşurat la Teatrul Naţional din Bucureşti, condus de Zaharia Stancu. Totuşi – continua Moraru – „ne-au scăpat şi unele piese care puteau să lipsească. Dar, mai ales, ceea ce azi constituie o serioasă îngrijorare la Teatrul Naţional nu este atât piesele [*sic!*] care se joacă, ci îndeosebi felul în care se pun în scenă, adică direcţia de scenă. [...] Trebuie să spun că la Teatrul Naţional lipseşte spiritul de autocritică între regizori şi actori. După cum i-am trage de un elastic, se întind, ca după aceea să se întoarcă în vechea poziţie..."[2].

Pe lângă presiunea factorului politico-ideologic, Teatrul Naţional din Bucureşti se confrunta cu o problemă specifică: lipsa unei clădiri proprii după bombardarea vechiului sediu de pe Calea Victoriei la 24 august 1944. Guvernul instalat la 6 martie 1945 şi autorităţile comuniste au tergiversat rezolvarea problemei, iar astăzi unii specialişti în construcţii şi arhitecţi apreciază că vechea clădire bombardată ar fi putut fi refăcută. Încă din 1948 reprezentanţii Ministerului Artelor au cerut sprijinul sovieticilor pentru construirea unei noi clădiri a Teatrului, dar ajutorul „marii prietene de la răsărit" a întârziat. Într-o notă din 1950 a ministrului Artelor, Eduard Mezincescu, către Iosif Chişinevschi se preciza că „problema specialiştilor pentru Teatrul Naţional a figurat şi în lista pe care a înaintat-o delegaţia economică română condusă de tov. [Alexandru] Bârlădeanu, cu prilejul tratativelor pentru încheierea noului acord economic cu URSS"[3].

Dincolo de sprijinul tehnic al URSS pentru construirea Teatrului Naţional din Bucureşti, pentru Direcţia de Propagandă şi Agitaţie esenţială era în 1948 implementarea modelului sovietic

1. *Ibidem*.
2. *Ibidem*, f. 3.
3. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 62.

la nivelul direcției de scenă. Spre exemplu, Nicolae Moraru era nemulțumit chiar și de prestația unor „tovarăși regizori care au studiat în URSS", mai cu seamă Dinu Negreanu și Mihail Raicu, dar alterna eșecurile cu „realizările": „Totuși, avem câteva succese: repertoriile sunt verificate de noi; scapă fără îndoială destule lucruri, dar în mare măsură nu mai este ca altădată [...]; am putut opri turneele în țară, am [că]găzuit o serie de ansambluri dăunătoare și, în genere, se observă o înăbușire a sectorului privat. [...] Teatrele private sunt azi falimentare. De mult au venit să se roage să le preluăm. Dar îi lăsăm să fiarbă în zeama lor, să moară de la sine. Pe de altă parte, trebuie să spun că la Direcțiunea Generală a Teatrelor nu am luat taurul de coarne. Mai există o mentalitate. Nu se prelucrează piesele așa cum ar trebui. Se schimbă numai câteva fraze, așa cum au făcut la [piesa] *Aici a dormit Washington.* În adevăr, nu este altceva decât o schimbare superficială. Cum s-ar spune: oricât s-ar sulemeni, cocota tot cocotă rămâne."[1]

Acomodarea unor oameni de teatru cu regimul comunist

În primii ani postbelici, din instinct de supraviețuire și/sau din alte motive, unii actori și regizori s-au încadrat în Partidul Comunist și în formațiunile-satelit ale acestuia. Imediat după 23 august 1944, regizorul Victor Iliu a publicat articole conformiste în presa de partid, iar Ion Iancovescu, actor celebru, dar și fost patron de companie teatrală, a aderat la linia politică oficială, încercând din această poziție să se apropie de unii miniștri și lideri comuniști pentru a preveni imixtiuni grosolane în viața teatrală. (A rămas celebră în „folclorul" bucureștean o replică de-a lui dată unui politruc care-i trasa o obligație pe linie de partid: „Mă, eu m-am înscris la voi, în partid, de lichea ce sunt, nu de

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 4.

tâmpit!"[1]) Succesul acestei strategii de captare a bunăvoinței unor factori de decizie a fost discutabil, în condițiile în care destinele teatrului românesc se aflau în bună parte în mâinile unor personaje nefaste precum: Iosif Chișinevschi, Leonte Răutu, Nicolae Moraru – întruchipări ale dogmatismului stalinist. Ultimul dintre ei, vorbind despre intensificarea controlului asupra conținutului pieselor de teatru, preciza că: „În ultima vreme am luat un curs activ. Nu se mai admite totul. Așa, la «Alhambra», la «Savoy». Am avut ceva [probleme] cu Iancovescu, care a venit să intervină la un tov. ministru. Ne-a părut rău, dar a trebuit să interzicem. Au fost oprite o serie de spectacole, mai ales turnee."[2]

Nu numai Ion Iancovescu a ales calea acomodării – și alți foști patroni de teatre particulare au ajuns la un compromis cu puterea comunistă, iar cazul cel mai semnificativ este cel al Luciei Sturdza Bulandra, acuzată de aceeași delicată Alice Voinescu de lichelism („vechea lichea care își vinde sufletul pentru bani"[3]). Cu origini boierești și patroană a unei companii particulare de teatru în anii 1930, Lucia Sturdza Bulandra a devenit în toamna anului 1947 directoare a unui teatru „comunist" – Teatrul Municipal[4]. Alice Voinescu a fost o profesoară remarcabilă de artă dramatică și un caracter ireproșabil, astfel că a sfârșit în închisoare și domiciliu obligatoriu. Lucia Sturdza Bulandra a fost o actriță de geniu[5], însă cu o moralitate discutabilă și, în consecință,

1. *Cf.* Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, București, 2000, p. 82.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 4.

3. Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 551.

4. În memoriile sale, cunoscuta actriță amintește de greutățile pe care le-a avut în toamna lui 1947 în alcătuirea echipei de actori: „Pentru compunerea noii trupe, întâmpinam rezistența unora dintre solicitanți, care refuzau, temându-se, la vremea aceea, să facă parte dintr-un teatru «comunist»."; Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 126.

5. Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, pp. 28–30.

s-a bucurat de toate onorurile chiar și în plin regim stalinist[1]. Este posibil ca nu doar banii să fi contat atunci când Lucia Sturdza Bulandra a optat pentru cooperare cu regimul comunist. Probabil mai ales după interzicerea piesei *Arsenic și dantelă veche*, Lucia Sturdza Bulandra a devenit conștientă că viitorul teatrului particular și independent este pecetluit și că amestecul ideologicului în selecția repertoriului va fi inevitabil. Se punea problema de a se salva ce mai era de salvat: atât talentul unor monștri sacri ai scenei românești (L. Sturdza Bulandra însăși, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Clody Bertola, Liviu Ciulei ș.a.m.d.), talent care nu trebuia irosit, cât și câteva piese onorabile din repertoriul românesc și occidental.

Chiar și cu actori celebri în fruntea teatrelor, repertoriul a fost populat covârșitor cu piese sovietice sau scrise de autori români în stilul realist-socialist. În anii 1948–1949 s-a realizat chiar o uniformizare a repertoriului la nivel național: spre exemplu, spectacolul *Minerii*, de Mihail Davidoglu, deschidea stagiunea 1949–1950 atât la Teatrul Național din Iași, cât și la Teatrele de Stat din orașele Cluj, Constanța, Reșița și Ploiești[2]. De asemenea, piesa de teatru *Cumpăna*, de Lucia Demetrius, era reprezentată în premieră la București (Teatrul Municipal), la Teatrele de Stat din Arad, Sibiu, Brașov, Bacău, Brăila și la Teatrul Maghiar din Sfântu-Gheorghe. *Cumpăna* a fost una dintre primele opere dramatice care reflecta naționalizarea din 11 iunie 1948. La Teatrul Municipal piesa a avut 72 de reprezentații și 8 461 de spectatori, fapt care o îndreptățea pe directoarea Lucia Sturdza Bulandra să o considere un succes. Pentru comparație, este semnificativ să precizăm că spectacolul *Câinele grădinarului*, de Lope de Vega, montat pe scena aceluiași teatru, a rezistat timp de 289 de reprezentații cu... 114 942 spectatori[3]. Celelalte piese

1. Marin Radu Mocanu, *Cenzura comunistă (documente)*, Editura Albatros, București, 2001, p. 25.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 30.

3. Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 385.

realist-socialiste de la Teatrul Municipal au „beneficiat" de un boicot şi mai semnificativ, ceea ce reflectă preferinţele publicului şi capacitatea sa de discernământ între dramaturgia adevărată şi piesa cu conţinut ideologic. Tocmai din acest motiv, la vârful PMR s-a pus problema schimbării compoziţiei sociale a publicului, a spectatorilor de teatru şi cinema. La şedinţa Secretariatului CC al PMR din 17 noiembrie 1948, Teohari Georgescu a ridicat problema spectacolelor de la sala ARO, care „a fost supraaglomerată şi populată mai mult cu mica-burghezie". Cu aceeaşi ocazie, ministrul de Interne aprecia că „ar trebui luate măsuri [ca] să vie mai mulţi muncitori la aceste spectacole". În consecinţă, Secretariatul i-a dat ca sarcină lui Iosif Chişinevschi să ia măsuri ca la spectacole să se dea bilete cu prioritate muncitorilor[1].

Autorităţile au adoptat şi măsuri mult mai importante pentru atragerea spre teatru a categoriilor sociale neburgheze[2], considerate defavorizate. De asemenea, numărul sălilor de teatru a crescut – într-un raport privind „realizările în dezvoltarea culturală pe anii 1949–1953" erau enumerate amenajări şi construcţii în cazul mai multor instituţii de spectacol: Teatrul Muzical din Bucureşti (1 200 de locuri), Teatrul Sindicatelor (750 de locuri), Teatrul de Stat din Constanţa (700 de locuri), Teatrul Naţional – Comedia din Bucureşti etc.[3] Fără îndoială, înfiinţarea Teatrului Poporului a fost o iniţiativă politică menită să accentueze ruptura cu trecutul burghez şi să întărească funcţia „de luptă socială", „de pregătire pentru venirea unei societăţi noi" a teatrului românesc. Trebuie spus însă că în componenţa trupelor acestui teatru[4] au intrat şi tineri actori de mare talent,

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 57/1948, f. 6.

2. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995, p. 46.

3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 46/1953, vol. II, f. 85.

4. În ianuarie 1948, Teatrul Poporului se compunea din cinci trupe regionale, cu sediile în Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara şi Braşov; *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 2, vineri 2 ianuarie 1948, p. 14.

care s-au și remarcat pe scenă timp de decenii (Ernest Maftei este doar un exemplu[1]).

Recuperarea lui Caragiale

O modalitate brutală de a îndepărta publicul „mic-burghez" și „reacționar" din sălile de spectacol ar fi fost suprimarea completă a repertoriului occidental și a celui românesc problematic pentru ideologia comunistă. Însă teatrul lui I.L. Caragiale, privit la început cu o oarecare mefiență de către teoreticienii oficiali ai artei dramatice[2], a fost repede reabilitat și recuperat. Vorbind despre ce poate fi selectat ca pozitiv din moștenirea dramaturgiei burgheze, Sorin Toma remarca, la numai o lună după ce îl atacase într-un mod incalificabil pe Tudor Arghezi, că: „Am observat la unii tov[arăși] neîncredere prea mare. Se pot da exemple elocvente. Caragiale. Reacțiunea a fost contra lui, noi suntem contra. Nu ne dăm seama de valoarea lui. Să jucăm piesele lui. Cred [că] este o greșeală că l-am înmormântat pe Caragiale."[3]

Imediat, slujbașii Direcției de Propagandă și Agitație și ai cenzurii și-au însușit indicația lui Sorin Toma, membru influent al CC al PMR, și constatau în rapoartele lor că, într-adevăr, o piesă caragialiană precum *O noapte furtunoasă* „scoate în evidență personagiile reprezentative pentru epoca și clasa socială căreia îi aparțin. Prin folosirea comicului și a limbajului epocii respective, ea pune în valoare satira socială la adresa putregaiului burghez"[4]. Evident, nu a fost vorba nici un moment în anii „obsedantului deceniu" de o reală reconsiderare critică a

1. V. *Ibidem*, partea I–A, anul CXVI, nr. 11, miercuri 14 ianuarie 1948.

2. Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002, pp. 85 și urm.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 35.

4. *Ibidem*, dosar nr. 99/1949, ff. 31–32.

dramaturgiei clasice românești, ci de încadrarea în dogma stalinistă, căci în plină eră jdanovistă se admitea totuși că în perioada capitalistă s-a dezvoltat o artă realistă care a intrat în permanență, într-o formă sau alta, în contradicție cu interesele așa-ziselor clase dominante.

În scrierile sovietice despre artă, ca și în cele autohtone de inspirație jdanovistă, se menționa că marii artiști din mediul claselor „exploatatoare" care tind spre o reflectare realistă, veridică a realității, în creația lor intră în contradicție cu ideile și interesele claselor lor. Mai mult, o parte din acești artiști trec pe poziția claselor înaintate, asuprite și, în consecință, exploatarea peste decenii, în sens comunist, a operei lor, este cât se poate de legitimă. Nu numai scrierile lui I.L. Caragiale au fost instrumentalizate în acest mod perfid, ci chiar și viața lui, care ar fi fost „agitată și amară" din cauza umilințelor „la care îl supuneau dușmanii poporului". Ca o răsplată peste timp, conducerea PMR a decis în anul 1949 ca I.L. Caragiale să fie numit membru de onoare post-mortem al Academiei RPR și, în paralel, s-a grăbit să-l omagieze în mai multe lucrări, prin condeiul ideologilor comuniști din domeniul criticii literare.

Unul dintre criticii oficiali cei mai importanți care a argumentat „științific" necesitatea recuperării lui Caragiale, chiar în principala revistă teoretică a CC al PMR, a fost Ion Vitner. Acesta din urmă, pornind de la unele conflicte reale ale dramaturgului cu guvernanții liberali și conservatori, răstălmăcea sensul întregii creații caragialiene[1]. I. Vitner scria chiar în ajunul sărbătoririi centenarului lui Caragiale, iar dezvoltarea argumentației sale pleca de la ideea, obsesivă pentru propaganda comunistă, că, sub regimul burghezo-moșieresc, poporul nu a putut cunoaște opera lui Eminescu, Caragiale și Creangă – sau a avut acces la variante alterate ale operelor lor –, deoarece clasele exploatatoare au denaturat tâlcul profund social al scrierilor clasice. Singura

1. I. Vitner, „Centenarul nașterii lui I.L. Caragiale", în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXII, nr. 1, ianuarie 1952, pp. 67–88.

deficiență – „limită", cum o numea Vitner – care i se găsea lui Caragiale era aceea că „n-a văzut în clasa muncitoare acea forță destinată să mătură de pe scena istoriei pe toți trahanachii, farfurizii, dandanachii și cațavencii. Opera lui n-a putut să depășească limitele realismului critic. [...] Pana lui este o armă puternică atâta vreme cât are misiunea de a lovi în dușman. Această misiune și-o îndeplinește admirabil, lovind cu sete, cu ură în toată pestrița și odioasa adunătură a dușmanilor poporului, a asasinilor lui. Dar pana lui devine șovăielnică atunci când trebuie să arate poporului drumul de urmat, când trebuie să indice o soluție"[1].

La fel ca și centenarul Mihai Eminescu, celebrat în 1950, și aniversarea lui I.L. Caragiale a fost stricată de puternica tentă ideologică imprimată manifestărilor omagiale. În plus, deși teatrele au primit după 1948 acordul cenzurii de a monta piesele lui Caragiale – a excelat Naționalul bucureștean cu spectacolele în regia lui Sică Alexandrescu –, la vizionări „monitorizarea" interpretării actoricești era uneori draconică: sensul politic care se degaja din replici trebuia să fie cel trasat de „teoreticienii literari" și „teatrologii" aflați în serviciul conducerii PMR. Astfel, deși referentul piesei *O noapte furtunoasă*, montată pe scena sălii Comedia a Teatrului Național din București, elogia spectacolul – „un succes în reconsiderarea critică a operei lui Caragiale" –, nu uita să remarce absența unei note critice mai accentuate în actul „O seară la Union", precum și lipsurile actorului Radu Beligan în interpretarea rolului Rică Venturiano (reputatului artist i se reproșa că „nu prea dă atenție replicilor, care de fapt au un conținut adânc satiric, tocmai din cauza rapidității cu care exprimă aceste replici"[2]).

1. *Ibidem*, pp. 73 și p. 79.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 32.

Instituirea teatrului realist-socialist. Universul kafkian

Sărbătorirea centenarului Caragiale, precum și a centenarului Teatrului Național din București[1] lăsau totuși impresia unei continuități, chiar dacă precară, cu vechea artă dramatică românească. Regimul comunist i-a recuperat parțial și pe dramaturgii interbelici, chiar dacă, exceptându-l pe Mihail Sebastian, erau încă în viață: Camil Petrescu, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Alexandru Kiriței, Mircea Ștefănescu, George Ciprian (George Constantinescu). Nu toți dintre autorii dramatici în viață, care s-au consacrat în perioada interbelică, au acceptat să scrie piese cu conținut realist-socialist. În schimb, au existat scriitori afirmați înainte de 1945 în alte genuri literare care, după 1948, la imboldul Partidului Comunist au scris teatru. Un fenomen foarte interesant s-a petrecut cu Horia Lovinescu și Lucia Demetrius, ambii provenind din familii respectabile, cu un trecut aparent inutilizabil după 1948, în perspectiva afirmării literare. Coincidență sau nu, amândoi erau legați de Eugen Lovinescu și au lucrat împreună la Direcția Presei din cadrul Ministerului de Externe (o perioadă scurtă chiar în subordinea lui Mihail Sebastian) și apoi a Ministerului Artelor. În cazul lor s-a produs o tragică „reeducare", căci atât Lucia Demetrius, cât și Horia Lovinescu au sfârșit prin a-și critica virulent chiar propriul mediu familial[2]. Era și o victorie simbolică asupra lumii și esteticii burgheze reprezentate de Eugen Lovinescu, unchiul dramaturgului realist-socialist, în condițiile în care în Occident se afirma prin activitatea literară anticomunistă un alt Lovinescu: Monica, fiica marelui critic.

---

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 161/1952, ff. 301–305.

2. V. Alexandru Baciu, *Din amintirile unui secretar de redacție. Pagini de jurnal 1943–1978*, Editura Cartea Românească, București, 1997, p. 42; Ioan Stanomir, „Rătăcirile tânărului Lovinescu", în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești–București–Brașov–Cluj-Napoca, 2001, p. 65.

Delimitarea de trecut a lui Horia Lovinescu s-a accentuat o dată cu scrierea *Citadelei sfărâmate*, piesă centrală a primului deceniu comunist, în care dramaturgul surprinde existența unei familii burgheze, răvășită de convulsii lăuntrice, cu câțiva ani înainte de instaurarea regimului comunist[1]. Piesa lua ca model chiar familia Lovinescu de la Fălticeni, iar peste ani, când cei doi veri s-au întâlnit la Paris, Monica Lovinescu l-a întrebat pe dramaturg: „Ascultă, Horia, cum de ți-a venit ideea să-ți descrii familia din perspectiva realismului socialist?" Tot Monica Lovinescu i-a înregistrat și răspunsul: „Aveam de ales între pușcărie – fusese legionar – și colaborarea cu *ei*, și de pușcărie n-aveam chef. Mi-am scris piesa după un editorial din *Scânteia*, pe care l-am pus în scenă. Asta a fost *Citadela sfărâmată*."[2]

Până să se exileze definitiv, Monica Lovinescu semnase cronică dramatică în presa bucureșteană. La sfârșitul lui 1947 și la începutul lui 1948 se înregistrau ultimele pâlpâiri ale cronicilor dramatice scrise în stil viu și liber. Unii dintre cei care semnau aceste rubrici în publicații consacrate au preferat să se retragă atunci când au apărut tăieturile și adăugirile cenzurii. În ziarul *Adevărul* s-a strecurat însă, la începutul anului 1948, o corespondență din Paris de la Monica Lovinescu, în care se insera și un interviu cu marea actriță româno-franceză Maria (Marioara) Ventura, societară a *Comediei* din Paris. „Pe scena din Marigny – scria Monica Lovinescu –, Jean-Louis Barrault, ca un vraci, prinde în pânza de păianjen a gestului publicul parizian. În piesa lui Kafka, *Procesul*, Jean-Louis Barrault traduce, mai ales prin gest și expresie, neliniștea, marea neliniște care a pus stăpânire pe noi în acest mijloc de veac."[3] Este de mirare că cenzura nu s-a

1. Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi, 1944–1964. Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 313.

2. *Apud* Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 242.

3. Monica Lovinescu, „Scurt interview cu Marioara Ventura. Marea actriță despre problemele teatrului", în *Adevărul*, anul 62, nr. 17 056, vineri 9 ianuarie 1948, p. 2.

sesizat în cazul acestui articol. Oricum, *Adevărul* nu a supraviețuit „obsedantului deceniu", fiind suprimat în 1951, cu o explicație oficială ridicolă și neconvingătoare. România se afla atunci, în 1948, mai mult decât Franța, în plin univers kafkian, un univers al fricii în care, precum în *Procesul*, condamnatul nu știa exact pentru ce este judecat. Actorii, la fel ca alte categorii de intelectuali, au trăit sentimente asemănătoare cu ale lui Josef K. Chiar dacă nu au sfârșit cu un cuțit în inimă, decât poate în sens metaforic, unii actori au fost arestați: dintr-un referat în legătură cu unele probleme de la Teatrul Național, datat 25 noiembrie 1949, aflăm că artiștii Ion Ulmeni și Titus Lapteș erau reținuți de organele de securitate pentru cercetări[1].

De asemenea, un alt actor al Teatrului Național din București, Ion Ilie, era semnalat în același referat ca având atitudini ostile față de regimul comunist. Ținând cont de aceste defecțiuni, documentul propunea ca în cazul actorilor nemembri de partid să se facă și o verificare din punct de vedere politic. În plus, se preconiza și organizarea unui cerc de studii cu probleme de estetică marxistă și de marxism-leninism, la care să fie antrenați toți actorii de la Teatrul Național[2]. Astfel, teatrul românesc a fost repede invadat și parazitat de politic, deoarece, pe lângă aceste „cercuri", începând din 1948 toate instituțiile de spectacol au fost împânzite cu organizații de bază ale PMR și cu comitete sindicale care nu aveau altă menire decât aceea de a facilita controlul ideologic și de a ridica nivelul politic al actorilor și regizorilor. Acest control a continuat să se manifeste și în scurta perioadă de timidă destindere, intervenită după moartea lui Stalin, căci într-un memoriu adresat forurilor superioare ale PMR în 1955, Mihai Ralea nota: „Organele de conducere din Minister, cât și unele din Teatru dovedesc incompetență. [...] Elementele, care erau considerate drept mediocrități, revin în viața teatrelor în calitate de inspectori ai Ministerului, fac vizionări, hotărăsc

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 47.

2. *Ibidem*.

soarta pieselor, apreciază jocul actorilor exclusiv după gustul și priceperea lor, care nu sunt întotdeauna de o calitate superioară."[1]

Mari actori erau nevoiți să participe la ședințele biroului organizației de bază din teatru și să asculte lungi și aberante critici. Astfel, dintr-o informare asupra felului cum au decurs alegerile de partid la Teatrul Municipal, datată 1 decembrie 1953, aflăm că atât Beate Fredanov, cât și Jules Cazaban, doi dintre pilonii teatrului, au fost acuzați de indisciplină și „rupere de colectivul actoricesc"[2]. „Tov. Jules Cazaban – nota documentul – a fost aspru criticat pentru lipsa de activitate în direcția teatrului și în cadrul organizației de bază. S-a arătat că tov. Cazaban menține o atmosferă de indisciplină în rândul tinerilor actori prin diferite «glume» ce le debitează în timpul repetițiilor și că manifestă tendința de a refuza să joace cu regulatitate în piesele în care a fost distribuit". Uneori însă actorii criticați ripostau, cum a făcut-o și Beate Fredanov. Criticată pentru faptul că a folosit metode de intimidare față de actorii care s-au delimitat de direcțiunea teatrului în urmă cu câteva luni, Beate Fredanov, „pentru a intimida organizația de bază, a afirmat că se va duce la conducerea Partidului ca să rezolve problemele ce o frământă"[3].

Datorită unor actori și regizori remarcabili, teatrul a rămas până în 1989 și un loc de refugiu atât pentru o elită culturală, cât și pentru oameni simpli. Asaltați de propagandă și ideologie, difuzată din plin prin presă, radio și televiziune, mulți români au preferat să evadeze dintr-un univers sufocant cu ajutorul lecturilor și al spectacolelor de teatru neatinse de politic sau presărate cu timide aluzii critice la adresa regimului. Totuși, mai ales în primul deceniu comunist, a scăzut dramatic numărul spectacolelor fără mesaj politic favorabil sistemului totalitar. Acceptând sau fiind constrânși să accepte roluri în penibile piese de teatru care înfățișau lupta de clasă, îi demascau pe dușmanii

1. *Ibidem*, dosar nr. 76/1955, ff. 39–40.
2. *Ibidem*, dosar nr. 103/1953, f. 18.
3. *Ibidem*, ff. 18–19.

regimului sau proslăveau realizările aduse de comunism, mari actori ai scenei românești au ajuns în ipostaze umilitoare. În plus, epurările care s-au produs în teatre și în facultățile cu profil artistic în rândurile actorilor, regizorilor și profesorilor de artă dramatică au adăugat la vechile rivalități noi tensiuni și profunde dezbinări.

Artele plastice în timpul stalinismului integral

Chiar din toamna lui 1944 s-a vădit interesul conducerii comuniste pentru utilizarea propagandei vizuale în lupta politică şi pentru atragerea artiştilor plastici spre tabăra nou-creatului FND. În cadrul acestei acţiuni de cooptare s-a apelat la pictori care în trecut fuseseră mai mult sau mai puţin alături de PCdR, precum Maximilian Hermann Maxy (mai cunoscut sub numele de M.H. Maxy), Jules Perahim (abia sosit din URSS în 1945, odată cu Armata Roşie) şi alţii. Sarcina lui M.H. Maxy a fost aceea de a obţine de la comunitatea plasticienilor o atitudine binevoitoare faţă de Partidul Comunist şi de a-i urma îndemnurile. Criticul şi istoricul de artă Radu Bogdan – un observator avizat al frământărilor din viaţa artistică postbelică – aprecia că Maxy „reuşise destul de repede pentru că [...] în acei ani partidul nu exercita practic o cenzură asupra creaţiei lor; se mulţumea cu sugestii, cu aluzii critice benigne, limitându-se a cere artiştilor abordarea tematică a actualităţii"[1].

Perioada de tranziţie (1944–1947)

Pentru artele plastice, perioada 1944–1947 este o epocă de tranziţie, de-a lungul căreia, pe fundalul unei presiuni politice difuze, se manifestă un fel de renaştere a mişcării artistice, incluzând tendinţe divergente şi confuze, confruntări libere între curente

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (XV), în *Dilema*, anul III, nr. 128, 23–29 iunie 1995.

tradiționaliste și moderniste, formule realiste și avangardiste, orientări estetice precum neotradiționalismul, modernismul moderat, curentul spiritual ortodox, existențialismul, avangardismul[1]. Se produce și un nou avânt al mișcării suprarealiste, care reia legăturile cu suprarealismul francez, dar grupul avangardist cu vederi de stânga se va scinda: M.H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch, Saşa Pană, Jules Perahim îmbrățișează arta cu vederi „sociale" și ideologia „artei progresiste"; de altfel, încă de la sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1940 se apropiaseră de realismul socialist. Ceilalți printre ei și Paul Păun – părăsesc România[2].

Dintre artiștii plastici care rămân în țară, guvernanții îi aleg – în temeiul legii privind purificarea adoptată într-o nouă formulă la 30 martie 1945 – pe cei epurabili din cauza asocierii în trecut cu regimul profascist. O primă victimă este sculptorul Oscar Han, profesor la Școala de Arte Frumoase, care este îndepărtat din învățământ pe termen de un an printr-un decret semnat de Mihai Ralea, proaspăt ministru al Artelor[3]. Ulterior, Oscar Han s-a adaptat la noul regim și s-a aflat printre cei care au realizat și lucrări de o calitate estetică inferioară, potrivit Magdei Cârneci[4]. Un alt avertisment lansat în direcția pictorilor și sculptorilor pare să fi fost și Legea nr. 627 pentru purificarea cadrelor Colegiului arhitecților din România, edictată la 2 august 1945 și elaborată chiar de Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe atunci ministru al Comunicațiilor și Lucrărilor Publice. Actul normativ stipula că puteau fi îndepărtați cei care: au avut un trecut fascist, legionar, hitlerist, au militat pentru instaurarea dictaturii, au comis

1. Magda Cârneci, *Artele plastice în România. 1945–1989*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 14.

2. *Ibidem*, p. 15. Pentru mai multe amănunte, v. Erwin Kessler (ed.), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile Avangardei. Arta în România. 1910–1950*, Institutul Cultural Român – Muzeul Național Brukenthal, [București], 2007.

3. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, nr. 55, miercuri, 6 martie 1945, p. 2 017.

4. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 25 și p. 201, n. 42.

crime, delicte, acte de teroare, de violență morală și care „au întreprins după data de 23 august 1944 sau vor întreprinde în viitor vreo acțiune sau vreun fapt din cele arătate în aliniatele precedente, precum și acei care prin acțiunile lor politice împiedică în orice mod buna funcționare sau tulbură relațiile dintre România și aliații săi"[1].

Printr-o interpretare tendențioasă, chiar și reputatul istoric de artă George Oprescu putea fi trecut pe lista celor care au colaborat cu Germania nazistă. Probabil și acesta a căutat să se protejeze evitând actele de sfidare a autorităților comuniste și patronând peste un deceniu rescrierea istoriei artelor plastice din perspectivă comunistă[2]. Mai mulți pictori, arhitecți, arheologi fuseseră implicați de regimul Antonescu în propaganda în favoarea războiului antisovietic[3] sau participaseră la comisii însărcinate cu cercetarea obiectelor muzeale din diferite orașe sovietice ocupate de armata română după 1941, în special Odessa[4], ipostaze care i-au făcut extrem de vulnerabili după 23 august 1944. Foarte expus era și pictorul George Tomaziu, care în perioada războiului fusese în serviciul aliaților occidentali și care din 1949 avea să treacă prin multe dintre închisorile comuniste[5].

---

1. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXIII, nr. 173, joi, 2 august 1945, p. 6683.

2. V. *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, București, 1959.

3. V. subcapitolele „Plutoanele de propagandă" din lucrarea lui Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști*, Editura Compania, București, 2005, pp. 101 și urm.

4. De la Odessa s-au ridicat obiectele socotite că ar aparține teritoriului României; Ioan Opriș, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, București, 2001, p. 114.

5. George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant, 1939–1964*, traducere de Mariana și Gabriel Mardare, prefață și postfață de Gabriel Mardare, Editura Univers, București, 1995, pp. 6–7.

Totuşi, momentul decisiv, de desprindere definitivă de trecut, rămâne anul 1948, deoarece, aşa cum scrie Radu Bogdan, „nu a existat până spre sfârşitul lui 1947 o cenzură a articolelor despre artă care apăreau în presa de partid. Între 1944 şi 1946, în parte chiar şi de-a lungul primei jumătăţi a lui 1947, partidul şi-a exercitat influenţa ideologică de o manieră foarte prevenitoare şi prudentă, aplicând o politică a «paşilor mărunţi», evitând să-i jignească pe oamenii artei şi scrisului precum şi opinia publică pe care urma să o aservească"[1]. În acelaşi timp, aceste semnale transmise cu abilitate, coroborate cu actele de intimidare, determină o orientare timpurie a unor artişti spre teme sociale, agreate de PCR, ca şi spre evocarea războiului antifascist, cu inevitabila glorificare a Armatei Roşii. În sculptură necesara desprindere de trecut proclamată de comunişti este vizibilă datorită lui Constantin Baraschi, realizatorul *Monumentului eroilor sovietici* (1945)[2]; un sculptor însemnat precum Ion Jalea prezintă lucrările *Ţărancă* şi *Miner* la Salonul Oficial de pictură şi sculptură, în 1945 şi, respectiv, 1947. Mult mai pe gustul conducerii PCR sunt sculpturile lui Dorio Lazăr, inspirate din istoria clandestinităţii comuniste – *Grivița Roșie* (1947), de exemplu (Dorio Lazăr avea să fie asociat după 1948 aparatului propagandistic comunist). Cu toate aceste concesii – făcute de profesionişti mai ales la nivel tematic, nu estetic –, până la finele lui 1948 supravieţuieşte o artă plastică a cărei producţie este variată şi are încă evidente amprente personale. Dar de mai bine de un an, mai ales după momentul octombrie 1947 (Congresul USASZ), tonul faţă de creaţia artistică independentă s-a înăsprit, manierele prevenitoare faţă de plasticieni fiind înlocuite chiar cu invectivele. Vizaţi nu sunt numai creatorii, ci şi colecţionarii de artă. Acesta este contextul

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist", în *Dilema*, anul III, nr. 113, 10–16 martie 1995.

2. Mircea Popescu, Ion Frunzetti, „Sculptura", în *Artele plastice în România după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959, p. 78.

în care, imediat după 30 decembrie 1947, probabil pentru a evita acuzațiile de elitism, de blocare a accesului „maselor" la operele de artă și pentru a face uitat un trecut inutilizabil, de asociere cu Casa Regală prin decorarea palatelor foștilor monarhi ai României, mai mulți artiști și colecționari fie acceptă regimul utilității publice în termenii decișiși de autorități, fie sunt de acord (sau constrânși) să doneze către stat colecții de artă[1].

Donațiile de colecții de artă și regimul utilității publice

Astfel, la începutul lunii ianuarie 1948, printr-o Decizie a Ministerului Artelor, se consemna că importanta colecție de artă plastică Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck (sculptură, pictură murală, de șevalet, acuarelă, desen și pastel), instalată în cinci săli dintr-un imobil situat în strada Vasile Alecsandri nr. 16, era „pusă la dispoziția specialiștilor și amatorilor de artă", „asimilându-se în totul regimului de care se bucură Muzeele și colecțiile publice". Cecilia Cuțescu-Storck era obligată, la cererea Ministerului Artelor, să permită vizitarea acestei colecții de către public[2]. La scurt timp, se declară de utilitate publică inventarul colecției de artă plastică a Ortansei Satmary, din str. Biserica Enei nr. 16, colecție ce va purta titlul *Ministerul Artelor. Colecția Carol Pop de Szathmáry și Alexandru Satmary*[3]. În februarie 1948, Colecția Barbu Slătineanu, aflată în strada Obedenaru nr. 3 (de

1. În 1949 existau în București șase colecții particulare declarate de utilitate publică; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 32/1949, f. 1.

2. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 12, joi, 15 ianuarie 1948, p. 354. Ulterior, în anul 1951, această colecție a fost donată Sfatului Popular al capitalei și a devenit Muzeul de Artă Frederic Storck-Cecilia Cuțescu-Storck; Marin Mihalache, *Muzeele din București*, Editura Meridiane, București, 1960, p. 141.

3. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 16, marți, 20 ianuarie 1948, p. 475.

artă preistorică populară şi modernă: ceramică, scoarţe, fote, arme, pictură), este şi ea declarată de utilitate publică[1].

Însă cel mai exploatate din punct de vedere propagandistic au fost donaţiile făcute de colecţionarul Krikor H. Zambaccian şi de reputatul sculptor Corneliu (Cornel) Medrea, evenimente consemnate de stenograma şedinţei Consiliului de Miniştri din 20 februarie 1948, prin intervenţia lui Ion Pas, ministrul Artelor: „Vreau să vă fac o comunicare. Ţiu să vă aduc la cunoştinţă un fapt a cărui semnificaţie mă obligă să-l subliniez în faţa onoratului Consiliu: unul dintre cei mai mari artişti plastici ai noştri, care este în acelaşi timp profesor la Academia de Arte Frumoase, sculptorul Medrea, a donat Republicii Populare Române întreaga lui operă realizată în cursul a 30 de ani de activitate. Faptul s-a consumat ieri la Fundaţia Dalles, unde s-a citit actul de donaţie. Este un gest care îl onorează pe artist, dar care, în acelaşi timp, învederează ataşamentul tuturor artiştilor noştri la lupta pe care noi o ducem şi la acţiunea desfăşurată pe plan spiritual în ţara noastră. Acesta este al treilea fapt de natura aceasta care se produce în decurs de un an de zile: a donat statului colecţionarul Zambaccian o foarte valoroasă colecţie artistică, care constituie un muzeu vizitat de o serie întreagă de oaspeţi străini ce-l preţuiesc la justa lui valoare. Al doilea fapt s-a produs prin donaţia făcută de maestrul Enescu, care a dăruit Ministerului Artelor, pentru a fi puse la dispoziţia artiştilor noştri, imobilul din comuna Tescani, judeţul Bacău, şi vila Luminiş de la Sinaia. În sfârşit, al treilea fapt este cel comunicat astăzi: donaţia întregii opere a sculptorului Medrea, operă care pe plan material poate fi evaluată la câteva milioane, dar care pe plan moral depăşeşte cu mult această importanţă."[2] Premierul Petru Groza întărea spusele ministrului Pas: „În ceea ce priveşte donaţia Medrea, noi vom

1. *Ibidem*, partea I–B, anul CXVI, nr. 38, luni, 16 februarie 1948, pp. 1328–1329.

2. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, f. 51.

menționa în comunicat că guvernul a primit această donație, pe care o apreciază, dată fiind valoarea ei artistică și avându-se în vedere și devotamentul manifestat de sculptorul Medrea față de actualul regim. În legătură cu acest comunicat, domnul ministru Livezeanu este rugat să dea dispoziții gazetelor să facă comentarii cu privire la această donație."[1]

Există informații potrivit cărora imediat după 1945 chiar și marele Constantin Brâncuși a fost curtat de anumite personalități politice de la București. Referindu-se la realități din anul 1946, Alexandru Buican, biograf al lui Brâncuși, face următoarele considerații: „se gândesc cumva și autoritățile din România la soarta lucrărilor faimosului cetățean român din Impasse Ronsin? În acest an, la Paris, s-a semnat Tratatul de Pace cu România [*sic!*]. Conducătorul delegației la conferință, Lucrețiu Pătrășcanu, îl vizitează și se oferă să cumpere o *Pasăre în văzduh*, pentru Muzeul de Artă din București"[2]. Un subiect controversat în istoriografia română este momentul respingerii de către oficialitățile comuniste a donației făcute de Brâncuși. În 1998, când scrie despre raporturile lui Brâncuși cu puterea comunistă de la București, istoricul de artă Barbu Brezianu face următoarele precizări despre jignirile aduse sculptorului aflat la Paris, începând cu „încercarea neizbutită a primarului din Târgu-Jiu, care a vrut să-i doboare *Coloana* pentru a fi topită – sau cu ofensele aduse în presă [...] și sfârșind bănuim cu respingerea donației lucrărilor aflate în atelierul Impasse Ronsin – ofertă adresată probabil Academiei RPR, neacceptată însă, pesemne din pricina referatului negativ întocmit de fostul subinginer de poduri și șosele Mihail Roller..."[3].

---

1. *Ibidem*, f. 52. Ulterior, după un deceniu, în București a fost deschis un Muzeu „Cornel Medrea", v. George Oprescu, *C. Medrea*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1964, p. 14.

2. Alexandru Buican, *Brâncuși. O biografie*, Editura Artemis, București, 2006, p. 503.

3. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura All, București, 1998, p. 12; v. comentariile și nuanțele lui Pavel Țugui, *Dosarul Brâncuși*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 36 și urm.

Avantajele materiale ale artiștilor „cooptați"

Potrivit Magdei Cârneci, nume de prestigiu ale vechii generații – pictorii Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Iosif Iser, Marius Bunescu, Henri H. Catargi, Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Lucia Dem. Bălăcescu ș.a., sculptorii Boris Caragea, Ion Jalea, Corneliu Medrea, Romul Ladea, Mac Constantinescu, Ion Vlasiu, Oscar Han sau Ion Irimescu – au fost determinați mai devreme sau mai târziu să accepte noua „ordine artistică" prin onoruri publice și mari avantaje materiale: intrarea în Academia RPR, funcții culturale importante în Ministerul Artelor sau în Uniunea Artiștilor Plastici, comenzi și achiziții anuale de stat sau locuințe decente[1].

Ceea ce s-a întâmplat cu pictorul Lucian Grigorescu reprezintă cazul clasic de concesie făcută regimului mai mult la nivel retoric, la nivelul discursului oficial și fără vreun compromis major în plan artistic. La Congresul USASZ, desfășurat între 18–19 octombrie 1947, Lucian Grigorescu a denunțat arta burgheză, socotită „moale, călduță", l-a criticat pe Édouard Manet și a deplâns influența nefastă a impresionismului și a suprarealismului. „Burghezia s-a folosit de aceste formule pentru ca să facă din ele arme cu care să lovească în progres, s-a servit de acești «artiști» ca de niște mercenari pentru a răspândi mistificarea și deruta, pentru a rătăci pe naivi. Și eu, ani de zile cât am stat la Paris, am fost unul din acești naivi" – a încheiat Lucian Grigorescu, mărturisindu-și păcatul politic[2]. Criticul Radu Bogdan a caracterizat această adeziune „fără rezerve, entuziastă și spășită" drept „insolită, chiar paradoxală", având în vedere faptul că „nu avea să fie urmată de nici o aservire estetică, de nici o concesie, decât vag tematică". Însă câteva luni mai târziu Lucian Grigorescu devine membru corespondent al Academiei și director al Direcției Artelor Plastice din

1. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 30.
2. *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 954, marți, 21 octombrie 1947, p. 5.

Ministerul Artelor și Informațiilor[1]. În raportul Comisiei de Artă și Cultură prezentat în fața Secției Centrale de Educație Politică la 4 februarie 1948, Nicolae Moraru s-a dezlănțuit împotriva personalului de conducere al Ministerului, aflat încă în mâinile social-democraților și devenea clar că direcțiile departamentale vor fi populate cu cei agreați de Direcția de Propagandă și Agitație, care a înlocuit SCEP: „Sunt câteva lucruri, poate, care nouă ne scapă: Ministerul adeseori dă lucrurile peste cap. [...] În sfârșit, directorul plastic [al Direcțiunii Arte Plastice, *n.n.*] este Ispiru, fost legionar, azi membru de partid. [...] De aici, tovarăși, rezultă condițiunile concrete și în același *timp* greutățile noastre."[2] Această adeziune la linia partidului l-a propulsat pe Lucian Grigorescu în echipa cu care ideologul Nicolae Moraru a preluat Ministerul Artelor în primăvara lui 1948.

Din prezentarea lui Nicolae Moraru se poate deduce că succesorul directorului Artelor Plastice s-a ales dintre M.H. Maxy și Lucian Grigorescu, iar competiția a fost câștigată de cel care abia se lepădase de arta burgheză, deoarece fostul avangardist cu trecut comunist tocmai căzuse în dizgrație. Totuși, liderii PCR nu uitau nici de scăderile lui Lucian Grigorescu, cum ar fi atașamentul față de mult hulita autonomie a esteticului, păcat artistic evocat de N. Moraru la 4 februarie 1948: „În legătură cu problemele care au ajuns să se concentreze, am avut o serie de ședințe. A fost vorba în special de atitudinea lui Maxy [și] Lucian Grigorescu. A fost criticat Maxy. Și-a făcut o autocritică, [dar] nu suficientă. A promis că și-o va face în public. Expunerea a

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (IV), în *Dilema*, anul III, nr. 116, 31 martie–6 aprilie 1995; pentru integrarea lui Lucian Grigorescu în Academie, v. și Dan Berindei, *Istoria Academiei Române (1866–2006). 140 de ani de existență*, Editura Academiei, București, 2006, p. 325.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 9. Într-o altă intervenție, N. Moraru avea să califice Direcția Artelor Plastice drept „un mare putregai, un cuib de afacerism, deturnare de fonduri, carierism, căpătuială"; *ibidem*, f. 223.

fost destul de bună în genere; este convingerea noastră că e nesincer, dar era o discuție destul de pozitivă. Știe să vorbească. Lucian Grigorescu este un [om] foarte sincer. Însă mulți [îl] trag încă înapoi. Mai are încă reziduuri [de genul] «artă pentru artă».“[1] Cu toate că a devenit directorul Direcției de Arte Plastice din reorganizatul Minister (al Artelor și Informațiilor), există mărturii potrivit cărora deciziile importante erau luate de adjunctul său, Magyiari Tivadar Vlad (mai cunoscut cu numele său prescurtat – M.T. Vlad), om de partid, fost tapițer și tâmplar. În cele din urmă, în 1950, Lucian Grigorescu a fost îndepărtat de la direcție, fiind considerat îngăduitor și impresionist[2].

Cazul Maxy

Atitudinea conducerii comuniste față de M.H. Maxy a fost chiar mai dură. La pomenita ședință din 4–5 februarie 1948, Maxy este înfierat rând pe rând de N. Moraru, Leonte Răutu și Sorin Toma. N. Moraru declara că: „nu este vorba numai de reziduuri din trecut, ci aici ne ciocnim de Maxy. Maxy a devenit un fel de arbitru al plasticilor. Am avut o serie de discuții cu el și căutăm, dacă a avut o poziție greșită, să arate public, în mod cinstit, care sunt greșelile. Și-a făcut o autocritică, care este părerea ideologică... Este demagog. De fapt este apărătorul expresionismului. Nu o dată am discutat cu el. Recunoaște greșelile, e drept, dar alunecă pe poziții neprincipale, mergând pe urmă în ședințe pline și făcând cor cu s[ocial-]d[emocrații], cu poziții greșite, nu pe linia stabilită. Are un verbiaj foarte pompos, căutând să nu intre în adâncul problemei. O chestiune grabnică este chestiunea tinerilor. Avem mulți pictori, pictorițe, desenatori tineri,

1. *Ibidem*, ff. 18–19.

2. Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România 1921-1950-2002/The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiștilor Plastici, București, 2003, pp. 19–20.

cu serioase calități, dar ținuți în loc de Maxy. Am încercat să-i rup de el. La Congresul Uniunii [al USASZ, *n.n.*] am avut dezbateri foarte interesante și largi, unde oamenii pentru prima dată au avut curajul să vorbească împotriva lui Maxy și [a] picturii lui Maxy. Am avut articole în *Scânteia*"[1].

În discursul său de la 5 februarie 1948, prilejuit de discutarea sus-pomenitului raport, Sorin Toma făcea aluzie la linșarea mediatică a lui Tudor Arghezi, la care contribuise și el din plin[2], afirmând că: „Dacă vrem să eliberăm oamenii, scriitorii, pictorii etc. [de prejudecăți, *n.n.*], să-i eliberăm de câțiva mai încercați, ca T. Arghezi. Nu sunt critic. Era un efort grozav. Dar să dăm această sarcină, s-o facem această muncă, să zicem «de folos obștesc». Să dăm sarcini precise. Să se știe bine care sunt curentele dăunătoare care ne țin în loc. Al doilea, un alt efort, și acesta este foarte greu. Să descoperim care sunt lucrările dăunătoare pe care le-am moștenit și care sunt în noi. A arătat Moraru: Maxy are prestigiu. Eu pe [G.] Löwendal nu-l știu, [știu] numai ce pictează. Ce constituie Maxy? Este comunist, mai mult sau mai puțin. Există o prejudecată că Maxy este pictor de mare talent. Asta vine din tehnica sa decadentă, socot. Și lumea se prosternează, numai din această cauză, și-l admiră în Maxy nu pe Maxy, ci tot talentul decadent. Maxy nu a fost criticat în mod just. Trebuie analizat, nu numai reproșat politicește. Dar să-l atacăm acolo unde omul se prostern[eaz]ă. Nu este nevoie să facem critică numai de pe tribuna academică, ci să găsim limbajul potrivit, pe înțelesul tuturor, așa cum este critica acestui student privitor la Nina Cassian[3]. Să

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 19–20.

2. V. neconvingătoarele sale autojustificări în Sorin Toma, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist, redactor-șef al „Scânteii" din 1947 pînă în 1960*, Editura Compania, București, 2004.

3. După publicarea volumului de debut al Ninei Cassian, *La scara 1/1*, mai multe ziare comuniste au găzduit puneri la punct ale poetei, unele dintre ele anonime, cum este și cea a „studentului" evocat de Sorin Toma, în fapt o manevră a propagandei comuniste menită să indice, prin interpuși

prelucrăm asemenea scrisori, oamenii să se desprindă, să dea socoteală în faţa studentului, funcţionarului, în felul cum creează cărţile lor şi să-l vadă nu ca comunist [*sic!*], ci necomunist, just, de pe poziţia oamenilor simpli, nu de pe poziţii academice. Să-l critice politiceşte. Să vadă ce este în societatea noastră. E necesar, prin presă, să antrenăm oamenii, despre care scriitorii scriu, să arate ce vor să citească şi, în al doilea rând, ei să fie aceia care să critice ceea ce se scrie. Nu mă pricep la plastică, dar îmi dau seama, când se face un portret cu patru linii verticale şi nu ştiu câte zig-zaguri, nu poate să fie bun. Maxy fără să pocească nu poate picta. Îmi dau foarte bine seama că frumosul e frumos. Trebuie să arătăm că publicul înţelege, cum discută, nu în cercuri restrânse să-şi facă singur critica. Să nu fim însă distructivi. Dar unde pictorul nu vede clar problema progresului, trebuie să arătăm ce ne place şi ce nu. Dar să ne ferim să confundăm mlădiţa de viaţă cu cârcelul."[1]

Numai că, potrivit logicii sistemului represiv, cei care azi incriminează se pot regăsi mâine în tabăra celor înfieraţi, şi aşa s-a întâmplat şi cu Nicolae Moraru, care între timp acumulase o putere considerabilă în cadrul ministerului, păstrându-şi influenţa şi la USASZ, unde patrona revista *Flacăra*. Astfel, vârfurile propagandei, Iosif Chişinevschi şi Leonte Răutu, au ţinut să-i administreze o lecţie, învinuindu-l şi pentru promovarea nejustificată a lui Maxy în paginile publicaţiei USASZ. Un prim prilej pentru atac l-a oferit Expoziţia grupului artistic „Flacăra", organizată în Sala Dalles între 11 şi 25 aprilie 1948, patronată de Marcel Breslaşu, având în comitetul de organizare artişti cu orientare de stânga (M.H. Maxy, Ligia Macovei, Gheorghe

---

inventaţi („oameni simpli", „studenţi"), linia partidului în problemele literaturii şi artei; v. Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare şi prigoană*, ediţia a II-a adăugită cu indice de nume şi o prefaţă a autoarei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005, pp. 447 şi urm.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, ff. 33–34.

Labin, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu)[1]. Manifestarea publică a artiștilor plastici își propunea să prefigureze noua orientare a artei, dar expoziția nu reflecta în întregime realismul socialist profesat de partid. După expoziție este atacat virulent M.H. Maxy în *Scânteia* din 30 aprilie 1948, publicație care se lansează într-o critică vehementă a revistelor *Flacăra* și *Rampa*, care au ilustrat numărul de 1 mai cu desene „necorespunzătoare" ale lui Maxy. Se dădea un avertisment comunității plasticienilor că nici măcar un artist-om al partidului nu este cruțat. Fostul avangardist nu și-a mai revenit[2]. E un moment de răscruce, au urmat adunări, prelucrări, autoflagelări[3]. M.H. Maxy nu va mai fi cooptat în juriul Expoziției Anuale de Stat, noul nume al Salonului Oficial, expoziție deschisă la 5 decembrie 1948 în fostul Palat Regal, prima manifestare plastică a realismului socialist, apreciată până și de Leonte Răutu, care le declara activiștilor din județe la început de ianuarie 1949 că: „Trebuie văzută expoziția de artă plastică, ce uriașă aglomerare este acolo. Sute de mii de oameni au vizitat expoziția pe țară."[4]

Limitarea contactelor cu Occidentul și intensificarea controlului

Practic, contactele cu artiștii occidentali și participarea la expozițiile din Europa Apuseană au fost oprite, permițându-se doar o relație controlată cu plasticienii „progresiști" din Vest. Încă din ianuarie 1948, Ministerul Informațiilor instituie o comisie compusă din Mihail Florescu, Grigore Preoteasa, Marin Jianu,

---

1. Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România 1921-1950-2002*, p. 7.

2. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (XVI), în *Dilema*, anul III, nr. 129, 30 iunie–6 iulie 1995.

3. *Idem*, *op. cit.* (XVII), în *loc. cit.*, nr. 130, 7–13 iulie 1995.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 10.

cu atribuții de a stabili norme privitoare la contractarea de angajamente de către diferite instituții de cultură și artă din țară, cu artiștii, scriitorii și oamenii de artă din străinătate și a aviza aceste angajamente[1]. Acesta este contextul în care se instituie monopolul statului asupra tuturor manifestărilor artistice, galeriile și sălile particulare de expoziție sunt închise, editurile și publicațiile de artă sunt naționalizate și desființate, rețeaua comerțului liber de artă dispare cu timpul[2]. În martie 1948, Ministerul Artelor, printr-o decizie semnată de Ion Pas, stabilește că „nici o expoziție de artă plastică permanentă sau temporară din localuri închise, ganguri sau în aer liber nu poate să funcționeze fără aprobarea prealabilă a Ministerului"[3].

„Schisma" lui I.B. Tito din primăvara anului 1948 are un impact nu numai asupra schimburilor culturale bilaterale româno-iugoslave, ci impune un regim mai strict față de artiști, față de inaugurarea nedirijată de expoziții de pictură și sculptură. Expunerea din 26 mai 1948 a lui Iosif Chișinevschi, ținută în fața activului Direcției de Propagandă și Agitație, este un nou apel la sporirea vigilenței partinice și vizează potențialele erezii artistico-politice: „nu este așa de just, din punct de vedere politic, ca fiecare, cum îl taie capul, să organizeze conferințe, să redediteze broșuri, să facă expoziții, fără aprobarea prealabilă a conducerii, fără o critică serioasă. [...] Dar poate să fie și un articol bun, o expoziție bună, dar tot așa și greșită. Nu ne ajung propriile greșeli, să mai repetăm alte greșeli, [pe] care nu [le] facem noi?"[4]. Iosif Chișinevschi îndemna Comisiile de artă subordonate Direcției de Propagandă și Agitație „să-și îndeplinească îndatoririle vechi și să vegheze și să îndrumeze întreaga activitate artistică

1. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 13, vineri, 16 ianuarie 1948, p. 390.

2. Magda Cârneci, *op. cit.*, pp. 16–20.

3. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 69, marți, 23 martie 1948.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 106.

din localitatea resp[ectivă]. [Să vegheze] cum se lucrează. În cadrul secțiunii propagandei și agitației să țină legătură cu tovii de la sindicate, de la UTM, din toate org[anizațiile] de masă. Să controleze materialul, să le ajute. [...] În linii mari, tovii se pot orienta după *Flacăra* – mi se pare [că] azi e mai bună sau [că] puțin s-a îmbunătățit. Desigur, în primul rând, după pagina culturală din *Scânteia*. [...] Sau să se ghideze după materialul care se trimite din București de la Ministerul Artelor și Informațiilor, nu spontan, fiecare ansamblu, fiecare grupă artistică să lucreze de capul său. Să se cultive știința, să încurajeze un tânăr care are talent; să-l încurajeze, dar să nu lăsăm ca fiecare neisprăvit pictor să facă portretul clasicilor marxiști leniniști sau [al] conducătorilor partidului nostru"[1].

Lucrările de artă și comenzile de stat

Chiar din 1948–1949 se poate vorbi de o avalașă de consistente comenzi de stat făcute unor artiști profesioniști și amatori[2], care se angajau să realizeze portrete, statui și busturi ale lui I.V. Stalin, V.I. Lenin[3], Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker ș.a.

1. *Ibidem*, f. 117.

2. Semnificativ pentru intenția de promovare și încurajare a mișcării de amatori este faptul că odată cu anunțarea, în martie 1948, a instituirii competiției pentru executarea Stemei Republicii Populare Române se făcea precizarea că „pot participa la acest concurs artiștii, pictorii, desenatorii profesioniști sau amatori, dornici de a da expresie tehnică și artistică Stemei RPR". Concursul era dotat cu premii însemnate: premiul I – 100 000 lei, premiul II – 50 000 lei, premiul III – 25 000 lei; *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, sâmbătă, 13 martie 1948, p. 2208. În 1959, mișcarea de artiști amatori din întreprinderi număra peste 300 de cercuri de artă plastică; Mircea Popescu, Eugen Schileru, *Introducere*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit*, p. 20.

3. Potrivit „folclorului" din lumea plasticienilor, materialul din care a fost construită statuia lui I.L. Caragiale din București (autor: Constantin Baraschi) ar fi fost inițial destinat pentru monumentul lui Lenin. Într-o

Uneori, însă, aceste opere vădeau o slabă calitate artistică, alteori erau inacceptabile din punct de vedere ideologic, nerespectând canoanele realismului socialist, unica metodă de creație acceptată. Între aceste producții artistice catalogate drept formaliste s-a numărat și portretul lui Stalin, realizare a pictorului Al. Ciucurencu, care a fost distrus împreună cu alte două opere ale sale: *Republica* și *30 decembrie*. Acestea din urmă au fost expuse la manifestarea grupului „Flacăra", fiind achiziționate de stat, prin USASZ, dar ulterior au fost apreciate ca necorespunzătoare (într-unul din tablouri se putea distinge și soclul statuii ecvestre a lui Carol I, între timp demolată, care devenise o prezență incomodă)[1].

Orientarea spre temele zise „sociale", de esență jdanovistă, de creare a unui cult al personalității era aproape inevitabilă, dacă avem în vedere procesul de disoluție a burgheziei, sărăcirea vechilor colecționari de artă care înainte făceau comenzi artiștilor plastici. În aceste condiții, comenzile de stat reprezentau pentru mulți pictori și sculptori o salvare, iar Partidul Comunist a știut să profite de acest aspect pentru a-și impune cerințele tematice și ideologice, lucru care se vădește și din convorbirile purtate în sânul guvernului la 20 februarie 1948, când ministrul Ion Pas își ruga colegii de cabinet să accepte, în cadrul bugetelor pe care le întocmesc, să prevadă anumite fonduri pentru achiziționarea de opere ale artiștilor care „în aceste momente de tranziție se găsesc într-o foarte grea situație". Ministrul Artelor prezenta în ședința de guvern și alte motive pentru care plasticienii trebuie ajutați din punct de vedere material: „Artiștii noștri merg acum pe linia

---

mărturie a sculptorului Nicu Enea, consemnată de Adrian Bucurescu, această versiune este contrazisă: „În anul 1952, la o sută de ani de la nașterea lui Caragiale, Ministerul Culturii a comandat un monument de 3 metri lui Baraschi. Lucrarea a așteptat aproape o lună de zile, după care o comisie ideologică și de partid a aprobat-o"; Adrian Bucurescu, „Sculptorul Nicu Enea spulberă o legendă. Caragiale al lui Baraschi nu a fost întâi Lenin", în *România Liberă*, luni, 19 septembrie 2005, p. 10.

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (XVIII), în *Dilema*, anul III, nr. 132, 21–27 iulie 1995.

ideologiei actualului regim. Din punct de vedere material ei se află însă în situația cea mai grea. Clientela lor de altădată, pentru care lucrau, nu mai există și nici nu mai interesează. Era burghezia, pentru al cărei gust lucrau înainte. Deci acești oameni, ca să trăiască, trebuie să-și găsească un alt plasament; și plasamentul îl constituie instituțiile noastre publice."[1]

Ion Pas avea și sprijinul premierului, însă Petru Groza, prudent, aștepta și opinia influentului Vasile Luca, abia sosit de câteva luni în guvern: „Aș vrea să aud însă și cuvântul domnului ministru de Finanțe pe care această problemă îl privește. Am constatat la fața locului că, într-adevăr, artiștii noștri lucrează în condițiuni de mare mizerie. Și atunci rugăm pe domnul ministru de Finanțe ca, principial, să fie de acord cu ajutorarea artiștilor noștri, urmând ca domnia sa să ne dea o soluție practică. Iar în ceea ce privește cumpărarea de opere artistice, eu sunt de părere să nu cumpere fiecare minister așa cum crede și cum îi convine, ci aceste cumpărături să fie făcute pentru toate departamentele de un organ central."[2] Din răspunsul lui Vasile Luca se poate reconstitui în parte sistemul achizițiilor de stat în domeniul operelor de artă, sistem care funcționase până atunci și prin intermediari, cu favorizarea centralei sindicale procomuniste USASZ: „de această chestiune ne-am mai ocupat noi. Am dat chiar o subvenție prin Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști și în general vom avea grijă și de plasarea operelor artiștilor noștri. Sunt însă categoric împotriva sistemului ca fiecare minister să-și creeze fonduri de subvenții. Grija aceasta trebuie lăsată numai pe seama Ministerului de Finanțe, iar subvențiile vor trebui acordate numai pe baza hotărârii Consiliului de Miniștri. [...] Ministerul de Finanțe fiind departamentul la care se vor concentra toate fondurile cu această destinație. Vom prevedea în fiecare buget numai fonduri pentru achiziționări de lucrări artistice"[3].

1. ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, f. 54.
2. *Ibidem*, ff. 54–55.
3. *Ibidem*, f. 55.

Aşadar, artiştii au fost supuşi dictatului statului-partid prin control şi constrângere, dar şi prin facilităţi materiale şi protecţie socială deosebite în raport cu restul populaţiei[1]. (Un aspect mai delicat, care avea să iasă la iveală peste câţiva ani, fiind recunoscut în cazul şi de Secţia de Propagandă, era regimul fiscal mai sever impus în cazul vânzărilor de lucrări artistice, în special impozitul pe circulaţia operelor de artă, care a ajuns la un moment dat la 37%[2]). Înainte de preluarea comunistă a Ministerului Artelor, la începutul anului 1948, conducerea PCR a identificat fondurile necesare deplasării artiştilor plastici şi a scriitorilor în teritoriu pentru documentare şi pentru executarea de producţii culturale inspirate din realităţile vieţii de şantier, ale muncii din diferite zone, precum Valea Jiului, de exemplu[3]. La 5 februarie 1948, N. Moraru declara: „Am pus în faţa scriitorilor plecarea pe şantiere. Azi s-a întors o parte din tot grupul trimis pe teren – au plecat şapte: cinci scriitori, doi pictori. [...] Am avut discuţii cu Comisia Interministerială. Am făcut planul să plece echipe mixte de câte 15 oameni, scriitori, compozitori, pictori, sculptori, care să se deplaseze pe câte două-trei luni pe şantiere. Se vor crea acolo condiţiuni, în sensul încartiruirii, alimentării etc. Preia asta asupra sa Comisia Interministerială. Pe loc, tovii vor căpăta posibilităţi. [...] [Mulţi pictori, pictoriţe, desenatori tineri] s-au antrenat, vor să plece în ţară. La UTM sunt 11 [artişti] plastici, pregătiţi de noi. Trebuiau să plece, acuma s-au dat alte dispoziţiuni: să nu plece. Este vorba de o greşeală organizatorică a UTM-ului."[4] Fenomenul trimiterii plasticienilor pentru documentare în ţară va lua amploare din vara lui 1948, iar dificultăţile organizatorice se vor atenua odată ce PMR controla toate ministerele.

Astfel, numărul comenzilor şi achiziţiilor de stat, al contractelor de creaţie a crescut considerabil, realitate care reiese şi

1. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 20.
2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 251.
3. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 224.
4. *Ibidem*, f. 17.

dintr-un alt discurs al lui Nicolae Moraru, din 2 august 1948, care prezenta bilanțul celor câteva luni de activitate ale echipei comuniste din fruntea Ministerului Artelor și Informațiilor: „Direcțiunea [Artelor Plastice] se compune din elemente noi care se pricep mai puțin în munci administrative, dar care prind mai repede problemele, care pun chestiunea partinic. În ce privește îndrumarea, ea a funcționat mai pozitiv [*sic!*] decât la Direcțiunea Muzicii. Au fost discutate problemele în lumina Rezoluției Plenarei CC[1], cu 100 de [artiști] plastici care au fost trimiși în diferite puncte ale țării, centre industriale, la sate etc. În lumina acestei munci, perspectivele Salonului Oficial sunt pozitive. Ministerul a făcut și unele contracte de creație pe 6 luni. (Löwendal a plecat în Valea Jiului și a adus 18 tablouri)."[2]

Sprijinul material generos era condiționat de acceptarea de către artistul subvenționat a chemării la ordine, adică a „îndrumării" pe care i-o trasau activiștii propagandiști, cei care desfășurau așa-zisa „muncă individuală" cu fiecare plastician în

1. Cel mai probabil se face referire la Rezoluția ședinței plenare a CC al PMR din 10–11 iunie 1948, care, între altele, l-a înfierat pe Lucrețiu Pătrășcanu, dar a consemnat și faptul că, în urma victoriei repurtate la „alegerile" pentru Marea Adunare Națională din martie 1948, „clasa muncitoare, condusă de avangarda sa – Partidul Muncitoresc Român –, și-a întărit alianța cu țărănimea muncitoare, și-a cimentat legăturile cu *intelectualii legați de popor și cu celelalte pături muncitoare neproletare... [s.n.]*"; *Rezoluții și Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, 1948–1950*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [București], 1951, p. 11. Pentru mai multe detalii privind Plenara CC al PMR din 10–11 iunie 1948, v. *Stenogramele ședințelor Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, vol. I, *1948*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, George Mocanu, Arhivele Naționale ale României, București, 2002, pp. 15–48.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 224. N. Moraru făcea referire la pictorul George Löwendal, care înainte de 1944 semna și cu numele de Georg baron von Löwendal – v. Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști*, p. 218.

parte[1] şi care îi orientau spre temele considerate semnificative într-un anumit moment al „construirii socialismului"[2]. Tocmai din acest motiv, atunci când fondurile de stat pentru artă erau aproape epuizate, instructorii Secţiei de Propagandă socoteau de cuviinţă să-şi informeze imediat superiorii, aşa cum se observă şi dintr-un material din 30 mai 1952: „Comitetul pentru Artă are în bugetul său, pentru trimestrul III şi IV, pentru achiziţii comenzi suma de 100 000 [de lei]. Această sumă nu este suficientă nici pentru achiziţionarea lucrărilor mai importante din Expoziţia actuală de stat. Comitetul pentru Artă rămâne fără posibilitatea de a face noi comenzi în anul acesta, dacă Ministerul de Finanţe nu-i va acorda suplimentare la buget pentru achiziţii."[3] Trebuie spus că încă din decembrie 1948, printr-o Hotărâre a şedinţei plenare a CC al PMR asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice, se propunea guvernului să prevadă în bugetele anuale ale statului, cu începere din anul bugetar 1949, un Fond de Stat pentru încurajarea creaţiei artistice în domeniul plasticii şi al muzicii[4].

Fondul Plastic

În consecinţă, în anii 1948 şi 1949, pe agenda Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie şi a Ministerului Artelor şi Informaţiilor s-a aflat problema constituirii unui Fond Plastic care să asigure posibilităţile materiale pentru creaţia artistică[5]. Prin decretul nr. 349 din 1949 a fost înfiinţat Fondul Plastic, luând locul, pentru

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 21.

2. *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

3. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 188–191.

4. *Rezoluţii şi Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, 1948–1950*, pp. 84–85.

5. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 21; *ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

artiștii plastici, Casei compozitorilor, pictorilor și sculptorilor, înființată în 1940, reprezentând asigurarea socială a membrilor săi. Crearea Fondului a a avut efecte contradictorii: prin orientarea ideologică evidentă, s-a încurajat cu precădere o producție artistică „pe linie", fără valoare, care să asigure și nevoia conducerii PMR de materiale pentru pavoazare, comenzile nenumărate pentru portretele și busturile liderilor comuniști, obiecte de artă decorativă pentru cadouri oficiale sau pentru comerț, decoruri, costume de teatru, care asigurau venituri importante pentru membrii săi; pe de altă parte, înființarea lui a fost de un real folos pentru artiști[1], mai ales că, după cum rezultă din unele documente de partid, Comitetul de conducere al Fondului Plastic, în frunte cu M.H. Maxy, a acordat sume generoase unor artiști plastici consacrați, suspectați de „formalism"[2].

Într-o informație a Sectorului de Literatură și Artă din cadrul Secției de Propagandă, datată 21 iulie 1951, cu privire la situația materială a artiștilor se propunea ca Fondul Plastic (FP) să organizeze un magazin închis pentru artiști și scriitori, căruia să i se asigure o aprovizionare specială cu produse alimentare și textile[3]. Potrivit Magdei Cârneci, nu se poate nega efortul regimului comunist de a oferi bugete ridicate pentru cultură, de a asigura fonduri și mijloace de creație și odihnă, drepturi de autor ridicate, comenzi de stat periodice, publicitate și onoruri artiștilor „oficiali" sau „integrați" în cadrul noii sale politici culturale[4]. În primii ani de după 1949, FP s-a confruntat și cu problema inexistenței în București a unui magazin unde să se poată vinde lucrările artiștilor, iar multe dintre demersurile pentru rezolvarea acestei chestiuni au fost ignorate de primărie[5].

---

1. Radu Ionescu, *op. cit.*, pp. 14-15.
2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 205-206.
3. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 62.
4. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 21.
5. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 189.

Dintr-o informație cu privire la activitatea Fondului Plastic din 16 iunie 1952, redactată de Maria Ursu, instructor al Sectorului de Literatură și Artă din Secția de Propagandă, reieșea că din anul 1950 și până în luna aprilie 1952 un număr de 426 de artiști au primit împrumuturi în valoare de 12 539 889 de lei vechi, ajutoare de creație de 4 500 000 de lei, cheltuieli de documentare de 450 000 de lei. Pe de o parte, documentul deplângea faptul că din totalul de împrumuturi de 12 539 889 de lei, numai 1 461 000 de lei au fost acordate unor plasticieni mai apropiați de partid (denumiți „artiști valoroși"): Gheorghe Șaru, Gavril Miklossy, Szönyi Ștefan, Andrei Sobotka, Lazăr Gherman, Lidia Agricola, Eftimie Bârleanu, Tiberiu Kraus, Elly Hette, Nicolae Popa, Iosif Iser. În realitate, doar cel din urmă merita cu prisosință calificativul maxim sugerat de instructor. Pe de altă parte, în informare era criticată tendința celor din fruntea Fondului de a privilegia artiști „formaliști", chiar dacă mulți aveau statutul de maeștri ai picturii și sculpturii românești: „În general – consemna instructorul Secției de Propagandă –, conducerea Fondului și îndeosebi tov. M.H. Maxy au dus o politică dăunătoare prin stimularea elementelor formaliste și a unor artiști fără valoare. S-au acordat sume mult prea mari unor artiști talentați, dar care n-au depus eforturi pentru a se rupe de formalism, ca Anghel Gheorghe (201 000 de lei vechi), Baba Corneliu (155 000 de lei vechi), Medrea Cornel (190 000), Torasian Sirarpi (160 000), J. Perahim (70 000), Gh. Labin (82 000), Iftode Eugenia (165 000) și unor formaliști înveterați ca Ada Geo Medrea (165 000), Oscar Han (233 000), Nuți Aconț[1] (65 000), [Rudolf] Schweitzer-Cumpăna (75 000), [Vasile] Vasiliu-Falti (154 000), Eugen Schileru (50 000). Tovarășul Maxy și soția sa Mimi Șaraga au împrumutat importanta sumă de 400 000 de lei vechi. Circa 4 000 000 de lei vechi s-au acordat unui număr de 150 de

1. În mai multe lucări numele său apare transcris și Nutzi Acontz.

artiști care nu au realizat nimic și care nu prezintă garanția unor lucrări valabile."[1]

Însă asprul rechizitoriu împotriva lui M.H. Maxy nu se oprea aici, ci viza problema ajutoarelor, a pensiilor, precum și sprijinirea neavenită a unor pictori „dușmănoși", printre ei și Lucian Grigorescu, devenit acum aproape indezirabil din cauza creațiilor sale estetizante, în contrast cu discursul angajant ținut în octombrie 1947 la Congresul USASZ: „Tov. H. Maxy a încurajat în mod deosebit elemente dușmănoase, formaliste, ca Lucian Grigorescu, Kovács Zoltán de la Cluj, Henri Catargi. Kovács Zoltán și Henri Catargi primesc nejustificat ajutoare lunare de câte 500 de lei noi. Din totalul împrumuturilor acordate s-au restituit numai 30%, cu toate că mulți artiști au încasat sume pe baza comenzilor făcute (Baba, Ressu, Lazăr Gherman etc.). Sumele acordate de Fond reprezentând ajutoare și cheltuileli de documentare nu s-au dat întotdeauna pentru stimularea creației. Astfel, tinerilor artiști formaliști care fac școală de recalificare li se acordă nejustificat un ajutor lunar între 300–350 de lei noi. Majoritatea acestor tineri au făcut foarte puține progrese. Un număr de 120 de artiști plastici primesc pensii lunare de 250–750 de lei. Pensiile reprezintă 37% din bugetul Fondului. O bună parte din pensionari au un trecut artistic îndoielnic. La casele de creație și odihnă de la Sinaia au fost trimiși 224 de artiști merituoși. În general, însă, casele de la Sinaia au fost folosite mai mult pentru odihnă decât pentru creație. [...] Pentru remedierea acestor lipsuri propunem: 1. scoaterea lui M.H. Maxy din funcția de președinte și reorganizarea Comitetului. 2. numirea tov. Gh. Șaru în funcția de președinte și a tov. Iosif Cova ca secretar al Comitetului Fondului Plastic. 3. comitetul Fondului să cheme în fața lui pe acei artiști care au datorii mari la fond și care, deși au încasat sume importante din realizarea comenzilor, nu au restituit împrumuturile. 4. Comitetul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 205–206.

Fondului să revizuiască pensiile şi să acorde pensii numai acelora care merită."[1]

Înfiinţarea Uniunii Artiştilor Plastici

Întârzierea constituirii unei uniuni de creaţie a artiştilor plastici[2], în comparaţie cu înfiinţarea mai timpurie a uniunii scriitorilor şi a celei a compozitorilor, reflectă poate căutările şi evaluările mai îndelungate şi contradictorii ale conducerii PMR şi ale Direcţiei/Secţiei de Propagandă şi Agitaţie. Multe indicii sugerau, după 1944–1945, că preferinţele factorilor de decizie din PCR se vor îndrepta spre M.H. Maxy. Chiar şi în istoriografia română postdecembristă s-a perpetuat imaginea unui Maxy foarte apropiat de interesele vârfurilor comuniste, fără a se sesiza întotdeauna toate nuanţele – atacurile declanşate împotriva lui, căderea în dizgraţie, elemente care, în cele din urmă, i-au compromis ascensiunea spre preşedinţia preconizatei uniuni a plasticienilor. Într-o voluminoasă lucrare dedicată vieţii artistice zbuciumate din deceniul cinci al secolului XX, Mihai Pelin îl caracterizează pe M.H. Maxy astfel: „avid de autoritate, nu o putea exercita pe aceasta decât acaparând energic pârghiile politice şi administrative ale domeniului. [...] M.H. Maxy a fost printre primii, dar nu singurul, care au atacat tradiţiile consolidate ale picturii româneşti dinspre extrema stângă"[3]. Până la urmă, în postul de preşedinte al UAP a ajuns sculptorul Boris Caragea, cel care – potrivit lui Radu Bogdan – şi-ar fi distrus toate operele concepute înainte de 1944, lepădându-se de trecutul

1. *Ibidem*.

2. Procesul de constituire a noilor structuri instituţionale din domeniul artelor plastice este surprins şi de Carmen Rădulescu, *Uniunea Artiştilor Plastici. Între controlul politic şi arta neangajată*, în Cosmin Budeancă, Florentin Olteanu, (editori), *Forme de represiune în regimurile comuniste*, Polirom, Iaşi, 2008, pp. 248–254.

3. Mihai Pelin, *Deceniul prăbuşirilor (1940–1950)*, pp. 373–375.

său (fusese şi artistul Casei Regale). Această schimbare l-a transformat într-un plastician favorit în ochii regimului şi favorizat[1], alături de alţi artişti: Constantin Baraschi, Adina Paula Moscu, Dorio Lazăr, Jules Perahim, Dumitru Demu, Ştefan Szönyi (Szönyi István), Ligia Macovei, Gavril Miklossy (Miklóssy Gábor) ş.a.[2]

Instituţia care a precedat Uniunea Artiştilor Plastici (UAP), Sindicatul Artelor Frumoase (SAF), exista încă din 12 martie 1921 şi a fost reînfiinţată de Maxy imediat după 1944. În 1945 număra – după datele celui care se afla în fruntea sa – 700 de membri. Conform criticului şi istoricului de artă Radu Ionescu, desfiinţarea Sindicatului în 1950, prin crearea Uniunii, exprima dorinţa statului „de a dialoga cu artiştii de pe poziţii de forţă"[3]. Dizolvarea SAF s-a produs practic la 20 octombrie 1950, când a fost convocată o adunare a foştilor membri ai Sindicatului care a adoptat Statutul Artiştilor Plastici. Prin Decretul nr. 226 din 25 decembrie 1950, UAP era recunoscută ca persoană juridică, iar SAF se dizolva şi patrimoniul său trecea la noua Uniune. Boris Caragea a fost ales preşedinte, iar Gheorghe Labin a devenit secretar general[4]. După modelul celorlalte uniuni, şi UAP şi-a format Comisii de îndrumare (numite de către unii plasticieni şi critici de artă şi Comisii de „reeducare"). Artiştii erau obligaţi să-şi prezinte aici proiecte şi lucrări în curs de finisare „pentru îmbunătăţire", iar de multe ori comisiile vânau elementele – reale sau imaginare – impresioniste, formaliste, precum şi alte păcate[5].

Astfel, înfiinţarea UAP a întărit controlul comunist asupra vieţii artistice, inclusiv prin intensificarea dezbaterilor ideologice

---

1. Diriguitorii din cultură au propus la 9 iulie 1952 ca o maşină Pobeda să fie repartizată conducerii UAP de către Comisia de Stat a Aprovizionării; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 254.

2. V. câteva indicii în privinţa preferinţelor conducerii PMR într-un plan de muncă al SLA de la începutul anului 1951; *ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 5.

3. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 11.

4. *Ibidem*, p. 16.

5. *Ibidem*, p. 17.

desfăşurate în filialele şi cenaclurile uniunii[1]. Instructorii SPA au devenit sensibili la una din problemele UAP – lipsa unui sediu potrivit („Uniunea îşi duce activitatea în două camere şi un hol, în condiţii aproape imposibile") – fiind conştienţi că în acest caz „nu se pot organiza consfătuiri [ideologice] cu artiştii, nu se pot face discuţii în jurul lucrărilor artiştilor etc."[2] UAP avea şi alte sarcini: pregătirea organizării de expoziţii şi bazare, mai ales în oraşele unde existau filiale sau o mişcare artistică mai dezvoltată; stabilirea – împreună cu organele de partid – a temelor artistice[3]; organizarea de şedinţe cu comisiile de îndrumare

1. Radu Bogdan, Eugen Schileru, *Pictura*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, pp. 33–36.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 188–191.

3. Un referat al SPA din 4 decembrie 1952 preciza că „tematica lucrărilor de pictură şi sculptură este în general bine întocmită. Sunt prezente teme importante ca: figura tovarăşului Stalin, a conducătorilor partidului nostru, prietenia cu Uniunea Sovietică, aspecte din industrie, transformarea socialistă a agriculturii. Deşi tematica este variată, lipsesc o serie de teme importante cărora artiştii plastici ar trebui să le dea atenţie: lipsesc subiecte despre marele Lenin; s-au neglijat în general subiectele istorice şi în special cele care înfăţişează prietenia cu poporul rus; comenzile în legătură cu prietenia româno-sovietică sunt repartizate disproporţionat: din cele 10 comenzi, numai două sunt pentru pictură, iar celelalte 8 sunt date pentru sculptură; pentru subiecte în legătură cu armata s-a dat o singură comandă; comenzile privind subiecte despre construcţia Canalului Dunăre–Marea Neagră sunt date unor artişti care au dovedit în lucrările lor că au încă serioase rămăşiţe formaliste (Eugen Popa, Harşia Teodor, Jalea Ion); nu există nici o comandă pentru peisaj, iar comenzile vechi date unor artişti fără posibilităţi prea mari nu garantează că vom avea peisaje realizate; pictura de gen este slab reprezentată. Subiecte din viaţa oamenilor muncii sunt foarte puţine şi nesemnificative; portretele sunt în cea mai mare parte neprecizate. Cele care sunt precizate sunt nesemnificative. (De pildă, portretul chimistei Rodica Sârbu, portretul lui Iuliu Gherendi, al lui Dumitru Orzănescu etc.). *Propunem* ca biroul UAP şi conducerea Comitetului pentru Artă să lărgească tematica şi să ia măsuri ca temele cele mai importante să fie date unor artişti corespunzători chiar dacă mai au şi alte comenzi, deoarece există posibilităţi ca ele să fie terminate până în toamna anului 1953, când se va deschide Expoziţia de Stat"; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 328–329.

pentru a analiza activitatea lor; organizarea de colective de artiști care să se deplaseze în teren în vederea executării de lucrări pentru Expoziția de Stat; mobilizarea artiștilor pentru cursurile de estetică marxist-leninistă; organizarea de deplasări de creație în diferite orașe și regiuni. Între atribuțiile primite de conducerea (Comitetul) UAP era și aceea de a-i controla pe plasticieni, fiind la rândul ei supusă verificării și controlului Secției de Propagandă și Agitație care evalua periodic „îmbunătățirea muncii". Chiar pictori mari (Theodor Pallady, H.H. Catargi) erau umiliți de comisiile din subordinea comitetului și trimiși să învețe să picteze în spirit realist-socialist într-un atelier special[1]. Cel puțin o dată pe an era convocată la Sectorul de Literatură și Artă o consfătuire cu conducerea Ministerului Artelor/Comitetului pentru Artă și cu comitetul din fruntea UAP pentru a analiza situația pregătirii Expoziției Anuale de Stat[2].

UAP a fost și o curea de transmisie a partidului și a SPA prin care s-au impus teme artistice ideologizate până la extrem: fruntași în producție, aspecte de pe marile șantiere naționale, aspecte din gospodăriile agricole de colective și de stat, peisaje ale țării, dar fără derive „formaliste", prietenia între popoare (cu precădere cea dintre poporul român și cel rus), imagini din viața tineretului comunist, a ostașilor, 30 de ani de la înființarea partidului etc. Ori de câte ori spiritul de partid nu se vădea suficient în rândurile artiștilor și ale organizației lor profesionale, aparatul de propagandă recurgea la demascări, înscenări, atacuri vehemente publicate în presa de partid și în revistele culturale, în care erau reamintite „sarcinile" adevărate ale plasticienilor și erau reiterate elementele asupra cărora trebuie să se centreze creația lor. Prin astfel de practici și în România se îndeplinesc condițiile pentru existența *culturii totalitare*, așa cum sunt ele teoretizate de Igor Golomstock: rolul primordial al ideologiei, organizarea întregii

1. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 18.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 12.

vieți artistice prin intermediul uniunilor de creație instituite pentru a controla și îndruma celelalte componente ale mașinăriei culturii, o luptă pe viață și pe moarte împotriva tuturor tendințelor ce diferă de cea oficială[1]. Controlul (expozițiilor, atelierelor, locurilor unde altădată artiștii pictau nestingheriți) a atins paroxismul și nu este de mirare că Theodor Pallady a fost ridicat pentru câteva ore de organele de miliție, deoarece picta fără autorizație în parcul Cișmigiu[2].

Secția de Propagandă, prin Sectorul de Artă, controla munca UAP și a filialelor sale fie direct, fie indirect apelând la informațiile primite de la Comitetele Regionale ale PMR. O astfel de descindere la filiala UAP din Târgu-Mureș este consemnată de un document din 8 aprilie 1952 privitor la activitatea organelor locale de partid în problemele literarii și artei: „munca filialei Uniunii Artiștilor Plastici – se spunea în informație – a fost mai îndeaproape controlată de Comitetul regional. Artiștii plastici (în număr de 30) discută periodic asupra lucrărilor lor și prelucrează diferite materiale sovietice. În prezent artiștii plastici se pregătesc intens în vederea Expoziției Anuale de Stat. [István] Barabás a terminat tabloul *Seceriș la colhoz* și lucrează la un tablou reprezentând delegația de țărani muncitori români în Piața Roșie din Moscova. Tabloul va fi terminat până la sfârșitul lunii aprilie. Iszák Márton și Csorvassy lucrează la statuia tovarășului Stalin. Ei au făcut câteva machete, care cred că sunt destul de slabe, și așteaptă să fie vizitați de tovarăși de la Comitetul pentru Artă pentru a le definitiva. Iszák Márton a terminat pentru Expoziție o sculptură izbutită reprezentând un bătrân care învață carte, o pionieră care cântă la flaut și bustul stahanovistului Simeria Gheorghe. Csorvassy lucrează la o compoziție în ghips reprezentând doi muncitori aruncând armament în mare, o altă compoziție

1. Igor Golomstock, „Problems of the Study of the Stalinist Culture", în Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, The MacMillan Press – SSEES, Houndmills – London, 1990, p. 111.

2. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 20.

reprezentând un grup de ostaşi coreeni şi un bust mare reprezentând pe tovarăşa Ana [Pauker]. Cred că primele două lucrări sunt mai izbutite. Pictorul [András] Bordi şi-a întrerupt activitatea fiind bolnav de mai multe luni (cancer stomacal). El are neterminat un tablou mare reprezentând primirea unei maşini sovietice de către muncitorii unei întreprinderi din Târgu-Mureş. Kulcsar Bela a terminat bustul tovarăşului Gheorghiu-Dej. Cred că lucrarea este slabă. Orientarea generală a plasticienilor din Târgu-Mureş, ca şi a elevilor de la Şcoala Medie de Artă, în rândul cărora se găsesc multe elemente foarte talentate, este sănătoasă, marea majoritate a plasticilor creează lucrări realiste"[1]. Peste câteva luni, în contextul demascării „devierii de dreapta", nu mai era atât de presant pentru sculptorul Csorvassy să termine bustul Anei Pauker; ba chiar a continua lucrul echivala cu o sfidare, cu un delict.

Critica de artă

N-a scăpat de balastul ideologic nici secţia de critică a UAP. Linia oficială a partidului presupunea atât înfierarea de către cronica plastică a modalităţilor minore, ale intimismului, considerate forme subiective, a absconsului şi a exhibiţionismului, a aşa-zisei arte salonarde, cât şi pledoaria pentru marile teme, marile subiecte şi motive plastice demne de o artă partinică. Acest discurs a fost însuşit şi de istoricii de artă, siliţi să militeze pentru introducerea „partinităţii" în artele plastice, ca singură modalitate de a fi obiectiv, de a reda adevărul vieţii[2], o sintagmă pervertită de ideologia oficială. Primele aspecte ale limbii de lemn în domeniul orientării şi criticii plastice apar înainte de constituirea

1 ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 109–110.

2. Mircea Popescu, Eugen Schileru, „Introducere", în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, p. 17.

UAP, încă din 1948[1]. La 5 februarie 1948, Nicolae Moraru remarca în fața conducerii Secției Centrale de Educație Politică faptul că: „Critici plastici de fapt nu există, în orice caz, [critica] e foarte slabă. [Criticii] sau cad în extaz față de înfăptuiri sau înșiră niște lucruri care nu au nici o legătură. Criticii noștri sunt foarte slabi și foarte puțin pregătiți. Pe linia îndrumării am organizat dezbateri în legătură cu broșura lui Kemenov. Am încercat să orientăm expozițiile, mai ales aceasta care vine: 6 martie, și trebuie să spun că în genere din dezbaterile noastre, din aprecierile muncii critice, am scăpat un lucru. Plastica a fost prezentă în ultimii ani pe afișe, coperte, ca decor, unde s-au realizat destule lucruri interesante și valoroase. Chiar noi am uitat acest lucru. [...] Problema criticii se pune cu toată ascuțimea. Trebuie creați critici. Aici trebuiesc îndrumați oameni tineri, încurajați. Radu Bogdan are o gândire mai bună, vrea să facă critică. Studiază, învață. Trebuie văzut la «Scânteia» un tov care să se ocupe [de critica plastică, *n.n.*]"[2].

Nici peste câteva luni, cu prilejul unei alte ședințe a aparatului de propagandă, la 2 august 1948, cu secretarii generali ai Ministerului Artelor și Informațiilor, Nicolae Moraru nu părea că l-a identificat pe cronicarul plastic ideal, care să devină unul oficial: „Critica în domeniul plasticii, care nu a reușit să devie o critică adâncă, competentă, este o problemă foarte serioasă"[3]. Chiar speranțele puse în criticul de artă Radu Bogdan s-au mai diminuat, mai ales după o întâlnire a artiștilor și criticilor plastici cu conducerea Direcției de Propagandă în vara anului 1949, când cronicarul și istoricul de artă și-a mărturisit starea de confuzie, stârnind stupoare în rândurile audienței[4].

---

1. V. amănunte la Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (II), în *Dilema*, nr. 115, 24–30 martie 1995.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 19-21.

3. *Ibidem*, ff. 223-224.

4. Radu Bogdan admite însă că a scris articole de critică de artă infestate copios cu ideologia comunistă de care după 1989 s-a rușinat; Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (V), în *Dilema*, anul III, nr. 117, 7–13 aprilie 1995, p. 2.

Condițiile materiale ale artiștilor

Dar, pentru alți plasticieni, a fi un artist/critic oficial, un artist de stat, era o tentație irezistibilă nu numai ca trambulină pentru parvenire, ascensiune profesională, ci mai ales din cauza situației materiale, lucru speculat de mașinăria de propagandă care întocmea periodic referate privind condițiile materiale și de muncă ale artiștilor plastici. Într-un astfel de material din 30 mai 1952 se consemna faptul că situația unui număr important de artiști este foarte grea în lipsa unui sprijin corespunzător pentru creație și în lipsa unor camere strict necesare pentru locuit. Probabil ținând cont și de loialitatea față de partid și de tematica „pe linie" abordată de plasticieni, documentul făcea și unele recomandări într-un șir de priorități care îi lasă la urmă pe Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba: „Din numărul de aproape 300 de artiști care sunt în această situație credem că trebuie rezolvată imediat problema locuințelor și atelierelor pentru următorii: *Szönyi Ștefan*, autorul tabloului *I.V. Stalin – marele constructor al comunismului*, locuiește cu soția și copilul de trei ani în același apartament cu un tovarăș bolnav de tuberculoză, iar atelierul este la o distanță foarte mare de locuință. *Demu Dumitru*, autorul monumentului I.V. Stalin din București, lucrează într-o fostă prăvălie din Str. Sfântul Ion Nou, cu totul necorespunzătoare pentru creație. *Haiduc Aurel*, autorul tabloului *Înființarea diviziei «Tudor Vladimirescu»*, locuiește într-o casă fără lumină și foarte umedă. *Adina Paula Moscu*, autoarea tabloului *Semnarea tratatului de prietenie și asistență mutuală româno-sovietic*, locuiește într-un apartament cu încă două familii și nu are atelier. *Hette Elly*, sculptoriță profesoară la Institutul de Arte Plastice, autoarea proiectului de monument *Suvorov*, are un singur pat la o cunoștință, unde poate veni numai seara să doarmă. Din cauza aceasta nu și-a putut aduce familia de la Iași, fiind nevoită să stea despărțită de soțul ei de un an și jumătate. Nu are nici un atelier. *Taru Eugen*, unul din cei mai talentați caricaturiști, autorul a nenumărate caricaturi și a ilustrațiilor la volumul *Momente și schițe* de

I.L. Caragiale, lucrează în condiţii foarte proaste. Nu are atelier. *Rick Auerbach*, un foarte bun caricaturist, locuieşte într-o cameră întunecoasă împreună cu soţia sa. În aceeaşi cameră trebuie să şi creeze din lipsa unui atelier. *Corina Lecca*, autoarea tablourilor *Portret I.V. Stalin*, *Al. Moghioroş*, şi a lucrării *Probă de oţel la uzinele Reşiţa*, locuieşte într-o cameră foarte mică, unde şi creează din lipsa unui atelier. *Zăinescu Ecaterina*, autoarea lucrărilor *Ostaşi citind ziarul în colectiv în armată* şi *Veteranul Mihai Buţureanu explicând atacul de la Smârdan*, are locuinţă necorespunzătoare. *Sobotka Andrei*, autorul sculpturii *Stalin e la paz*, lucrează într-un atelier necorespunzător. *I. Marşic*, director adjunct al Institutului de Artă Plastică „N. Grigorescu", locuieşte cu soţia şi copilul într-o cameră a unui sediu UTM în condiţii imposibile. Din cauza aceasta nu poate crea. *Popa Eugen* locuieşte într-o cameră cu familia compusă din patru persoane. În aceeaşi cameră creează. *Ostap Andrei*, sculptor tânăr, foarte talentat, locuieşte într-o cameră de 2/2 la mansardă. Nu are atelier. *Popescu Justina*, autoarea tabloului *La Uzinele 23 august se formează noi cadre* şi a unor portrete bine realizate, locuieşte cu familia în număr de cinci persoane în două camere mici. Într-una din camere creează din lipsa unui atelier. [...] Artiştii Ciucurencu Alex., Baba Corneliu, Lelia Zuaf, Ionescu T.N., [Vasile Ionescu-] Varo şi [Aurel?] Dincă [...] nu au locuinţe corespunzătoare şi nici ateliere de creaţie."[1] Mai trebuie precizat că avalanşa de legi îndreptate împotriva regimului proprietăţii imobiliare, mai ales după 1950, i-a lovit şi pe mulţi artişti, neţinându-se cont de nevoia lor de a crea într-un atelier care să fie separat de propria locuinţă; astfel, în noua lege a chiriilor nu era prevăzută şi o cameră în plus pentru artiştii plastici.

Referatul din 30 mai 1952 relua şi alte probleme cu care se confruntau artiştii, inclusiv chestiunea unui magazin de vânzări, precum şi fiscalitatea excesivă: „În Bucureşti nu există nici un

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 188–189.

magazin unde să se poată vinde lucrările artiștilor. Din această cauză, marea majoritate a artiștilor nu au posibilitatea să-și plaseze picturile sau sculpturile. Deși Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic au făcut nenumărate propuneri Sfatului Popular al capitalei, nu s-a rezolvat până acum această cerință îndreptățită. Artiștii plastici plătesc de la 2–35% impozit de creație și 37% impozit pe circulație. În timp ce scriitorii și compozitorii plătesc impozitul de la 2–35% pentru creația propriu-zisă, pictorii și sculptorii plătesc acest impozit și pentru materialele ajutătoare creației (fier, ghips, lemn, pânză, culori etc.). De asemeni, din cauza impozitului de 37% pe circulație, care scumpește mult prețul de vânzare, oamenii muncii nu-și pot permite să cumpere asemenea obiecte de artă. Problema drepturilor de autor pentru sculptori și pictori se discută de un an și jumătate la Comitetul pentru Artă, fără să se ia vreo hotărâre concretă. Din această cauză sunt nemulțumiri în rândurile artiștilor, aceștia neputând să-și încaseze drepturile. De exemplu, lucrarea *Întâlnirea* a tov. Boris Caragea s-a turnat de patru ori, el neprimind nici un drept de autor. O situație grea au artiștii în ceea ce privește aprovizionarea. Nu există o cooperativă care să ușureze aprovizionarea artiștilor fruntași cu alimente și îmbrăcăminte."[1]

Într-un referat, de astă dată al Secției de Propagandă, vizat probabil de Leonte Răutu, cu privire la condițiile de creație și de trai ale oamenilor de literatură și artă, datat 9 iulie 1952, care se întemeia pe referatul Sectorului din 30 mai 1952 se făceau următoarele precizări: „Semnalăm că în URSS impozitele asupra dreptului de autor sunt cu mult mai mici decât la noi. De exemplu, după 5 000 de lei drept de autor la noi se plătește 339 de lei, pe când după sistemul sovietic ar trebui plătit numai 75 de lei impozit." Se mai constata faptul că fondurile de achiziții pentru lucrări de artă ale Comitetului pentru Artă s-au terminat și că nici „alte instituții de stat sau organizații de masă nu pot, de asemenea, achiziționa opere de artă, deoarece n-au prevăzut în planul

1. *Ibidem*, ff. 189–190.

lor de casă numerarul pentru plata acestor lucrări. Chiar în cazul când instituţiile au prevăzut în planul lor numerar necesar pentru achiziţionarea de lucrări de artă plastică, Banca de Stat, referindu-se la Hotărârea Consiliului de Miniştri nr. 1089, face greutăţi, considerându-i pe artişti drept «sector particular». Propunem elaborarea unei hotărâri a CC [al PMR, *n.n.*] şi a Consiliului de Miniştri *care socotim că nu trebuie publicată în presă* [*s.n.*] care să cuprindă următoarele: 1. Sfatul Popular Bucureşti şi Sfaturile Populare din celelalte oraşe [...] să fie obligate ca în termen de trei luni de la apariţia Hotărârii să asigure locuinţe şi ateliere corespunzătoare pentru scriitorii şi artiştii recomandaţi de către comitetele regionale de partid şi Secţia de Propagandă şi Agitaţie a CC. 2. bugetul Comitetului pentru Artă să fie suplimentat cu 1 250 000 de lei pentru achiziţionarea de lucrări muzicale, dramatice şi de artă plastică. 3. Impozitul asupra dreptului de autor să fie redus conform sistemului sovietic şi anume:

Dreptul de autor	impozit
Până la 5 000 de lei	1,5%
5 000–6 700 de lei	75 lei + 5,5% din suma ce depăşeşte 4 500 lei [...]

Impozitul asupra dreptului de autor al artiştilor plastici să se aplice asupra sumei încasate pentru lucrarea respectivă, scăzându-se valoarea materialului folosit pentru executarea lucrării la care nu se poate percepe impozit de drept de autor. Impozitul pe circulaţie la lucrările de artă plastică să fie redus de la 37% la 10%. Să se prevadă în planurile de casă ale organizaţiilor de masă (pentru sedii, case de odihnă, cluburi şi colţuri roşii etc.), ale Sfaturilor populare şi ale unor instituţii de stat (pentru gări, case de odihnă, parcuri, aşezăminte sportive, holurile cinematografelor şi teatrelor etc.) numerarul necesar pentru achiziţionarea lucrărilor de artă plastică. [...] Operele de artă plastică să nu fie considerate de Banca de Stat drept «sector particular». Fondul Plastic să fie autorizat ca pe baza unui plan de casă trimestrial

să plătească în numerar drepturile de autor pe care diferite întreprinderi și instituții le-au achitat Fondului prin cont-virament. Ministerul Comerțului Interior în colaborare cu comitetele Fondurilor de creație și Sfaturile Populare să ia măsuri pentru înființarea în București, Cluj, Iași și Timișoara a unor magazine speciale (închise) pentru artiști și scriitori"[1].

Distrugerea și degradarea unor lucrări de artă

Grija pentru artiștii conformiști contrastează flagrant cu încrâncenarea cu care autoritățile comuniste au prigonit arta monumentală a „vechiului regim", mai ales monumentele de for public înfățișând demnitari burghezi, regi, precum și lucrările de artă care decorau reședințele aristocratice, conacele, castelele etc. Primul val al demolărilor de monumente a început în 1948, fiind demontate fără autorizația Ministerului Artelor cele trei monumente concepute de sculptorul Ivan Meštrović: statuia ecvestră a lui Carol I din Piața Palatului Regal, statuia lui Ion I. C. Brătianu și grupul monumental al lui Ferdinand din Șos. Kisseleff[2]. Au urmat statuile lui Barbu Catargiu, cea a primarului Pache Protopopescu, Grota din Parcul Libertății cu dispersarea statuilor lui Dimitrie Paciurea, Frederic Storck și Filip Marin, în unele cazuri apelându-se la tancuri și tractoare[3].

1. *Ibidem*, ff. 249–254.

2. Mihai Pelin, „Circulația bronzului în natură", în *Aspirina săracului*, anul 2, nr. 16 (52), vineri, 23 aprilie 2004, p. 3. Acest val al demolărilor de statui istorice îl imita pe cel bolșevic din urmă cu exact 30 de ani, care avea drept bază legală decretul guvernamental din 12 aprilie 1918 privitor la demontarea monumentelor ridicate în onoarea țarilor și a servitorilor lor; Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education and the Arts under Lunacharsky October, 1917–1921*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 115.

3. Mircea Deac, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale și a izvoarelor subiective*, Editura Medro, București, 2004, p. 15.

Potrivit istoricului Ioan Opriș, autorul unei monografii dedicate Comisiei Monumentelor Istorice, după 1945 opera de protecție a monumentelor a devenit tot mai dificilă, legile vechi privind protecția patrimoniului cultural au fost considerate perimate, de unde și nevoia ca specialiștii să se adapteze la normele și valorile noului regim, astfel încât lucrările de artă cu valoare istorică să fie salvate[1]. Comisiunea Monumentelor Istorice a fost desființată în 1948 (la sfârșitul lui 1947, președintele ei, Alexandru Lapedatu fusese arestat), locul ei fiind luat la 15 martie 1951 de Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice, pe lângă Academia Republicii Populare Române, organ având și rol de tutelă ideologică[2].

Mai multe palate, castele, reședințe nobiliare cu însemnate colecții de tablouri, antichități, argintărie, numismatică etc. au căzut pradă furiei orchestrate de vârfurile comuniste împotriva rămășițelor regimului „burghezo-moșieresc"; spre exemplu, Palatul Știrbey de la Buftea, naționalizat în martie 1949, a fost devastat până în 1952, răstimp în care tablourile au fost furate (printre acestea și *Evreul cu gâsca* de Nicolae Grigorescu)[3]. Noile instanțe cultural-ideologice nu priveau cu ochi buni faptul că unele orașe mai mari nu au muzee, „în timp ce localități de mult mai puțină importanță, care s-au bucurat de privilegiul vreunui boier mai înstărit care le exploata, ascund câte o colecție rară de artă populară, de care nu poate profita și pe care nu o poate vedea aproape nimeni"[4]. Uneori, bronzul, marmura etc. care formau compoziția operelor de artă demolate erau folosite la construirea de monumente consacrate „eroilor" comuniști, după cum se poate

1. Ioan Opriș, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, București, 2001, p. 119.

2. *Idem*, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, Editura Enciclopedică, București, 1994, p. 161.

3. Narcis Dorin Ion, *Castele, palate și conace din România*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, pp. 11 și 264.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 32/1949, f. 1. Ca exemplu era dată colecția Sever Bocu de la Lipova.

deduce dintr-o Adresă a Federației Naționale a Foștilor Deținuți și Internați Politici Antifasciști către CC al PMR, o notă informativă din 23 noiembrie 1949: „În vederea ridicării unui Mausoleu la București și a unui monument la Doftana, în amintirea eroilor clasei muncitoare, am demontat marmura monumentului fostului rege Ferdinand de pe Șoseaua Kiseleff. Rugăm să se dea dispozițiuni tovarășului Mezincescu, ministrul Artelor, ca având colaborarea noastră să organizeze un concurs de machete cu participarea largă a celor mai buni arhitecți și artiști sculptori. Cu această ocazie ținem să reamintim că CC al PMR a propus, la 6 august a. c., ridicarea unui monument la Lupeni. Propunem ca de rezolvarea acestei probleme să se ocupe Ministerul Artelor, având tot concursul nostru."[1]

Noile muzee

La puțin timp, printr-o Hotărâre a CC al PMR, s-a decis comemorarea victimelor de la închisoarea Doftana la 10 noiembrie 1949, dată la care urma să se inaugureze și noul muzeu consacrat deținuților comuniști. (Alexandru Drăghici era desemnat ca reprezentant al Federației Naționale a Foștilor Deținuți și Internați Politici Antifasciști[2]). O altă Hotărâre, de astă dată a Biroului

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 120/1949, f. 1.

2. *Ibidem*, dosar nr. 163/1949, f. 1. La ședința Secretariatului CC al PMR din 2 ianuarie 1950, s-a adoptat Hotărârea ca o parte restaurată a Doftanei (implicând și refacerea zidurilor) să fie transformată în Muzeu; însă această restaurare nu era însoțită de ridicarea de monumente. Hotărârea mai prevedea că „la Lupeni se va fixa pe un piedestal o placă comemorativă. FIAPP va studia transformarea în muzeu a unei închisori de femei; *ibidem*, dosar nr. 1/1950, f. 4; v. și *Stenogramele Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR*, vol. III, *1950–1951*, ediție întocmită de: Camelia Moraru *et al.*, Arhivele Naționale ale României, București, 2004, p. 2. I. Chișinevschi evalua lucrările la Doftana la 33 de milioane de lei, o sumă însemnată; ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 1/1950, f. 19. În acest timp, monumente de artă, conace, palate boierești erau lăsate în paragină sau pradă devastării.

Politic, privitoare la sărbătorirea a 70 de ani de la naşterea lui I.V. Stalin (21 decembrie 1949), preconiza organizarea unei expoziţii consacrate vieţii lui Stalin la Muzeul Româno-Rus, instituţie muzeală nou-apărută şi condusă de Scarlat Callimachi[1], „prinţul roşu". Aici se prevedea şi inaugurarea unei săli speciale: *I. V. Stalin, eliberatorul şi prietenul poporului nostru*[2].

Ideea constituirii unui Muzeu Naţional de Artă[3] a fost discutată încă de la începutul anului 1948 de mai multe personalităţi politice şi culturale provenind din diverse instituţii. Aceste variate propuneri aveau şi câteva puncte comune, ca, de pildă: alcătuirea colecţiilor viitorului Muzeu să se facă în principal prin preluarea lucrărilor de artă din fostele reşedinţe regale[4]. Ministrul social-democrat al Artelor Ion Pas avea un plan de preluare în două etape: colecţia regală plus colecţiile donate statului în anii 1947–1948 să fie adăpostite într-o clădire cu statut de muzeu provizoriu, imobil solicitat în februarie 1948 Ministerului de Interne, Comisiei de Rechiziţii (se considera că Muzeul de Artă Populară şi Pinacoteca nu sunt destul de încăpătoare pentru adăpostirea lucrărilor donate)[5]; apoi, imediat ce fostul Palat Regal (redenumit Palatul Republicii) din Calea Victoriei va fi refăcut, să fie transformat într-un mare Muzeu, unde – potrivit lui Ion Pas – „ar putea fi concentrate toate colecţiile de artă care sunt acum dispersate în diferite părţi ale capitalei"[6].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, ff. 82–83.

2. *Ibidem*, dosar nr. 164/1949, f. 3.

3. Puţini oficiali mai foloseau din 1948 această sintagmă care conţinea termenul *naţional*, fiind preferată formula *Muzeul de Artă al RPR*.

4. Pentru procesul de inventariere a operelor artistice rămase în ţară, lucrări din patrimoniul Casei Regale, v. Radu Bogdan, „Peleş, ianuarie – aprilie 1948. Inventarierea bunurilor de artă foste regale", în *Magazin istoric*, serie nouă, anul XXXII, nr. 8 (377), august 1998, pp. 25 şi urm.

5. ANIC, fond Preşedinţia Consiliului de Miniştri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, ff. 51–52.

6. *Ibidem*. „Până atunci însă – declara Ion Pas în şedinţa guvernului din 20 februarie 1948 –, date fiind nevoile Ministerului Artelor, pentru adăpostirea colecţiilor actuale, rugăm pe domnul ministru de Interne să ne dea una din locuinţele acestea care au fost luate de la cei care defăimează ţara peste hotare."

Ideea sacrificării muzeelor cu colecții mai restrânse și a unor colecții se regăsește și în planurile lui Nicolae Moraru care anunța la începutul lunii august 1948 că „în ce privește muzeele, noi suntem de părere ca să avem mai puține, dar bine organizate"[1]. Factorul politic a decis formarea unei Comisii pentru reorganizarea muzeelor din țară, alcătuită din Lucian Grigorescu, director al Direcției Arte Plastice din Ministeul Artelor, M.T. Vlad, adjunct la aceeași Direcție, Radu Bogdan, inspector în Minister și critic, George Oprescu, președinte al Consiliului Muzeelor, Iosif Iser, Jean Al. Steriadi, Jules Perahim, K.H. Zambaccian, colecționar și director de muzeu, Teodora Voinescu, specialist muzeograf, Mac Constantinescu, sculptor, specialist în decor și stil, arh. Haber, Magda Iacob, secretară[2].

În anul 1949, această Comisie – care a ținut cont probabil și de o serie de „sugestii" venite dinspre instanțele politice – a elaborat un raport ce conținea și o serie de constatări, recomandări, propuneri. Personalitățile artistice și științifice din Comisie au acceptat să semneze un raport care acorda un credit nejustificat opiniilor estetice ale unor diletanți (muncitorii sindicaliști aderenți probabil la Confederația Generală a Muncii) care vizitaseră câteva muzee: „majoritatea muzeelor din București – se susținea în document – prezintă aceleași categorii de obiecte, dispuse după criterii arbitrare, împiedicând pe vizitator să-și facă o idee exactă despre un artist, despre o epocă sau despre anumite școli și curente artistice, *lucru constatat și cu ocazia vizitelor întreprinse de muncitorii sindicaliști* [*s.n.*]"[3]. Referindu-se la lucrările unor însemnați pictori precum Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, raportul aprecia că: „Operele din perioadele lor de creație cele mai semnificative nu sunt reunite laolaltă, evoluția acestor pictori nu poate fi urmărită științific.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, ff. 223–224.
2. *Ibidem*, dosar nr. 88/1949, f. 1.
3. *Ibidem*, f. 2.

Această stare de anarhie generală constituie un rezultat direct al spiritului estetizant, strict individualist, care s-a manifestat în afara intereselor generale ale poporului, în afara unei dorinţi efective de a-l instrui. Dacă, conform teoriei marxiste, arta este o formă a conştiinţei sociale, care reflectă existenţa socială, este o suprastructură ideologică, care are la rândul ei o influenţă activă asupra bazei materiale; dacă arta este o formă specifică de cunoaştere a lumii exterioare şi unul din mijloacele de transformare a acestei lumi (Sobolev), atunci muzeele noastre trebuie organizate pe asemnea baze încât să corespundă acestei realităţi îndeplinindu-şi menirea de factor pozitiv în opera de îndrumare ştiinţifică şi de ridicare a nivelului cultural şi ideologic al maselor muncitoare, al studenţilor şi al artiştilor"[1].

Raportul Comisiei pentru reorganizarea muzeelor stabilea că muzeele capitalei vor trebui să renunţe la o parte din materialul pe care îl posedă, destinându-l în raport cu calitatea, specificul şi semnificaţia centrelor regionale mai de seamă sau capitalelor de provincie, „contribuind astfel la înzestrarea şi culturalizarea lor. Totodată, aceste centre vor oferi acele obiecte de muzeu a căror valoare şi importanţă reclamă cu necesitate prezenţa lor în capitala ţării (cazul Muzeului Bruckenthal)". Raportul mai propunea înfiinţarea mai multor muzee, între care: un muzeu de artă universală, în Palatul Republicii (obiectele urmau să fie selectate din colecţiile fostei Case Regale, din cele ale muzeelor din capitală şi din ţară, precum şi din colecţiile particulare sub formă de împrumut; un Muzeu de artă naţională în locul Muzeului de la Şosea.

Până la urmă, în 1950, s-a înfiinţat un singur muzeu, Muzeul de Artă al RPR (în Palatul Regal), care a preluat colecţia regală şi alte colecţii: fosta Pinacotecă a statului şi cea a municipiului, fostele muzee Toma Stelian şi Kalinderu, precum şi unele tablouri de la Muzeele Anastase Simu şi Brukenthal plus alte achiziţii. În mai 1950 s-a deschis Galeria naţională, iar în vara lui 1951

1. *Ibidem*.

Galeria universală; din 1952 a început să funcționeze și un atelier pentru restaurarea operelor de artă[1]. Referindu-se la momentul iunie 1951, criticul Radu Ionescu notează: „artiștii au avut un moment de bucurie: la 9 august 1951 se deschidea pentru public [...] Galeria de Artă Universală. Artiștii vârstnici vizitau muzeul cu nostalgia călătoriilor în Franța sau Italia, iar tinerii cu bucuria descoperirii unei lumi pe care nu o cunoscuseră, însă esențială pentru formarea lor[2]. Spusele lui Radu Ionescu au sens dacă ne gândim că cei tineri erau asaltați doar de creația de factură realist-socialistă. Muzee de artă au fost organizate și în multe alte orașe din țară: Ploiești, Craiova, Galați, Brăila, Iași, Brașov, Cluj, Timișoara, Sibiu etc., însă în paralel, de fapt, cu distrugerea unor anterioare colecții private și muzee locale[3].

*

Istoriografia referitoare la arta plastică românească i-a recuperat, mai ales la sfârșitul anilor 1950 și la începutul anilor 1960, pe marii pictori interbelici Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Dărăscu, Nicolae Tonitza, Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, dar era silită de cenzură să deplângă faptul că ei au trăit și au creat în izolare, că nu au avut o ideologie comună și o organizare similară celei reprezentate de UAP[4]. Totuși, într-un text altminteri conformist, academicianul George Oprescu strecura un adevăr dureros, incomod pentru propaganda de esență jdanovistă a regimului: „un Grigorescu, un Andreescu, un Luchian s-au ridicat la înălțimi pe care nici unul dintre artiștii de azi nu le-au întrecut, chiar dacă uneori le-au atins și ei"[5]. De fapt, așa cum susține Radu Bogdan, „aproape nimic din ce s-a creat bun

1. Marin Mihalache, *Muzeele din București*, p. 12.
2. Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 21.
3. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 21.
4. V. G. Oprescu, *Pictura românească contemporană*, Editura Meridiane, București, 1964, pp. 5–6.
5. *Ibidem*, p. 5.

în perioada realismului socialist – şi s-au creat destule opere valoroase – nu poate fi socotit ca fiind cu adevărat expresia lui. [...] A fost rolul Secţiei de Agitaţie şi Propagandă a partidului, al întregului lui aparat şi al consilierului sovietic de resort, în frunte cu Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, Ofelia Manole, Evgheni Kondratievici Kovalenko, având în subordine zeloşi ca Nicolae Moraru şi M.T. Vlad, să introducă realismul socialist la noi, veghind la aplicarea strictă a ideologiei comuniste şi la «traducerea în viaţă a liniei» trasate în consecinţă". Nu arta a fost principala victimă, căci şi-a revenit după un deceniu, după 1958, ci conştiinţa artiştilor şi criticilor – conchide cu îndreptăţire Radu Bogdan[1].

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (II), în *Dilema*, anul III, nr. 114, 17–23 martie 1995.

Creaţia muzicală – sfârşitul diversităţii şi impunerea controlului ideologic

Instrumentalizarea creaţiei muzicale s-a înscris în proiectul comunist de asociere a artei cu propaganda politică şi s-a vădit mai ales în timpul campaniei electorale din anul 1946[1]. Acest lucru reiese şi din Stenograma şedinţei Biroului Politic al CC al PCR din 29 mai 1946, unde s-a prezentat raportul lui Miron Constantinescu despre munca Secţiei Organizatorice, care conţine şi detalii despre pregătirile privind campania electorală. Cu acest prilej a fost prezentat şi un document, intitulat *Proiect de organizare a propagandei în campania electorală* care propunea, la capitolul *Propaganda culturală, artistică, muzicală*, să se editeze: o broşură de balade (ilustrată) despre figuri populare din trecut şi din prezent, din lupta poporului român pentru pământ şi libertate; un volum de versuri, conţinând satire, catrene, strigături, epigrame la adresa „reacţiunii"; un album cu trei cântece pentru voce şi pian pe teme actuale; un album cu patru tangouri, patru foxtroturi *adaptate la actualitate*; un volum cu zece cântece populare cu subiecte din realizările guvernului Groza şi satirice la adresa reacţiunii; concerte de jazz cu cântece de actualitate pentru tineret în grădini şi pieţe publice în oraş şi în afara oraşului; ora tineretului la radio cu formaţii de jazz; maşini cu formaţii de jazz din loc în loc, mobile; tarafuri de lăutari pe autocamioane, în pieţe publice, la ieşirea din lucru a fabricilor, la atenee populare, la ţară cu echipele de propagandă, în locuri de adunare la sat şi oraş, toate cu cântece de propagandă pentru campania

1. Ulterior, nu a mai fost vorba de o simplă asociere, ci de o subordonare totală a muzicii faţă de interesele propagandei.

electorală; concerte, recitaluri cu soliști vocali și instrumentali date de orchestre simfonice cu lozinca „Arta în slujba poporului"; fanfare în piețe publice, cu program muzical, însoțit și de program teatral și propagandistic (cu vorbitori); douăzeci de coruri muncitorești în atenee populare, duminica la țară – și cele douăzeci de coruri se pot produce într-o după amiază în șaizeci de puncte (socotind un cor în trei puncte diferite într-o zi); dansuri populare; imprimarea pe discuri a întregului material folosit, pentru difuzarea în toată țara, pentru propagandă; organizarea, prin colaborarea autorilor de revistă și a compozitorilor, a unei reviste muzicale cu subiect corespunzător campaniei electorale, dată fiind atracția pe care o prezintă pentru publicul din întreaga țară acest gen de teatru[1].

Din echipele teatrale pregătite să fie trimise în teritoriu erau prevăzuți să facă parte, pe lângă trei actori, și un cântăreț, 1–2 instrumentiști „care vor merge în regionale pe 30 de zile fiecare echipă, cu un vorbitor și propagandist". Completarea formațiilor de actori și de muzicanți urma să se facă la cinci zile după fixarea materialului și aprobarea condițiilor de plată"[2], iar în țară se preconiza funcționarea a circa 500 de echipe teatrale, coruri, muzici, dansuri etc.[3] Pentru propaganda la Radio erau vizate emisiunea „Ora veselă", care să prezinte scheciuri cu bine-cunoscuții N. Stroe, Ion Pribeagu și alții[4], precum și cronicile artistice care să-i popularizeze pe artiștii procomuniști. De asemenea, se propunea difuzarea de prezentări literar-muzicale ale *alegerilor de altă dată*, iar Corul Radio „va căuta să-și lărgească repertoriul inspirat de lupta pentru democrație"[5].

În absența rezultatelor reale obținute de comuniști și de asociații lor din BPD la alegerile din 19 noiembrie 1946, este greu

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 37/1946, ff. 30–31.
2. *Ibidem*, f. 32.
3. *Ibidem*, f. 33.
4. *Ibidem*, ff. 34–35.
5. *Ibidem*, f. 35.

de evaluat și impactul pe care l-a avut acest gen de campanie electorală ce a făcut apel la variate manifestări cu caracter artistic. Este de presupus că o parte dintre cei care au constituit echipele artistice s-a alăturat propagandei procomuniste fie din constrângere, fie cu intenția de a scăpa de verificările impuse de PCR și guvernul Petru Groza într-o epocă în care aveau loc epurări și licențieri din serviciu pentru activitate „antidemocratică". În baza legii de epurare a administrațiilor publice din 30 martie 1945 a fost epurat George Cocea, profesor de violoncel la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică[1], iar mai târziu, printr-o decizie a Ministerului Artelor și Informațiilor, cu nr. 2337 din 17 iunie 1948, Lulu Simionescu, artist la Opera Română din Sibiu, a fost licențiat din serviciu, fără nici o indemnitate, pe data de 1 iunie 1948, tot pentru activitate antidemocratică[2]. Compozitorii care au făcut parte din mișcarea legionară sau au simpatizat cu extrema dreaptă nu au fost epurați din Societatea Compozitorilor Români, ceea ce nu înseamnă că nu au fost sancționați, marginalizați, puși la index, chiar arestați, ca în cazul lui Dimitrie Cuclin[3]. Totuși, la baza arestării din 1950 a acestui reputat compozitor și filozof al muzicii a stat frecventarea unei reprezentanțe diplomatice „imperialiste", adică audierea *Liturghiei solemne* de J.S. Bach la Biblioteca Legației Marii Britanii de la București[4]. La puțin timp, în 1951, era arestat și tânărul

1. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, sâmbătă 2 martie 1946, p. 1871. Ulterior, George Cocea a fost arestat după ce frecventase Ambasada Franței și Institutul Francez. După detenție nu a mai putut ține violoncelul în mâna stângă, grav lovită în închisoare; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „Un Conservator uitat: Pro-Arte", în *Magazin istoric*, nr. 5, mai 2002.

2. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 145, sâmbătă 26 iunie 1948, p. 5396.

3. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995, p. 142.

4. V., pentru detalii, Ion Bârsan, *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, filosof, muzician, scriitor*, Editura Porto-Franco, Galați, 1995, p. 6.

pianist şi compozitor Dan Mizrahy[1], un semn că noua poliţie politică nu făcea distincţie între artiştii români şi evrei când era vorba să „apere" regimul. În unele situaţii însă, cei pasibili de sancţiuni administrative care acceptau pactul cu puterea procomunistă erau absolviţi de vinile reale sau imaginare, reprimiţi în serviciu, iar din 1948 Direcţia de Propagandă şi Agitaţie veghea la „reeducarea" lor în plan artistic.

Folclorul

Încă de la începutul anului 1948, Direcţia de Propagandă şi Agitaţie a CC al PMR făcea primii paşi spre controlul efectiv asupra culturii române: în doar câteva luni, din funcţiile de conducere ale Ministerelor (în special de la Arte şi Informaţii şi de la Educaţie Naţională) şi ale altor instituţii de cultură erau înlăturate persoanele prea legate de defunctul Partid Social-Democrat (aripa Rădăceanu-Voitec) şi cei socotiţi „reacţionari". Această acţiune de epurare era supervizată de Iosif Chişinevschi şi de Leonte Răutu, şeful Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie. Deşi Petru Groza rămânea prim-ministru şi preşedinte al Frontului Plugarilor, acum se conturează şi planul comunist de marginalizare şi subordonare a funcţionarilor şi activiştilor numiţi/susţinuţi/legaţi de formaţiunea politică a premierului. Intrigat de faptul că Ladislau Vass, cu funcţii importante în aparatul ideologic comunist, părea şovăielnic în relaţia cu militanţii Frontului Plugarilor, Iosif Chişinevschi l-a corectat, la 26 mai 1948, în faţa activului Direcţiei de Propagandă şi Agitaţie: „în expunerea largă şi bine documentată a tov. Vass s-a strecurat o greşeală. [...] Tov. Vass a spus «colaborarea» între îndrumătorii partidului nostru şi îndrumătorii Fr[ontului] Pl[ugarilor]. Noi suntem contra acestei *colaborări* şi pentru *conducerea* îndrumătorilor Fr[ontului]

1. Dan Mizrahy, *Aşa a fost... Exerciţii de memorie*, cuvânt înainte de Grigore Constantinescu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2005, pp. 219 şi urm.

Pl[ugarilor] de către îndrumătorii PMR. De-aia este Partidul"[1]. Evident, era vorba de Partidul Muncitoresc Român, care acționa ca un partid unic și care nu mai tolera alte opțiuni „estetice" în afara realismului socialist, unica metodă de creație admisă începând cu sfârșitul anului 1947, și care trebuia supravegheată doar de îndrumătorii PMR, fără a fi asistați, de pe picior de egalitate, de activiștii din partidele și formațiunile politice aliate din FDP, devenite decorative, care au mai supraviețuit până în 1953.

În acest context, pe agenda de lucru a sus-amintitei Direcții au apărut două puncte importante: soarta asociațiilor folclorice, de dansuri și jocuri populare, înființate sub regimul „burghez" (și înlocuirea lor cu o „mișcare muzicală sătească", prin înființarea în toată țara de coruri, fanfare, diferite ansambluri muzicale strict controlate[2], precum și problema compozitorilor și a folcloriștilor aflați în funcții de decizie în cadrul Ministerului Artelor, cum a fost și cazul compozitorului Filaret Barbu, care, în plus, răspundea și de aspectele culturale în cadrul Frontului Plugarilor. La 4 februarie 1948, Nicolae Moraru, responsabilul Comitetului de Artă și Cultură al CC al PMR, îi raporta lui Iosif Chișinevschi că la Frontul Plugarilor „activitatea culturală, propriu-zis, aproape nu există în general. Cu atât mai puțin artistică. Ce s-a făcut a făcut Filaret Barbu. Își închipuie [că] ce face el e folclor. Promovează muzica lui cu iz popular, în fond muzică făcută de el; din patru cântece prezentate, patru sunt ale lui". Concluzia venea de la sine: Filaret Barbu trebuia înlocuit mai devreme sau mai târziu de la inspectoratul pentru probleme de folclor din Ministerul Artelor[3].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 108.

2. *Ibidem*, fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67 v.–68.

3. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 11; v. și Cristian Vasile, „Petru Groza și degradarea folclorului românesc (1951)", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004, p. 195. Superiorul lui Nicolae Moraru, Iosif Chișinevschi, a respins sugestiile de eliminare din funcție a lui Filaret

Fie la sesizarea lui Filaret Barbu[1], fie din proprie inițiativă, la 12 iulie 1948, Petru Groza se adresa Secretariatului CC al PMR cu solicitarea de a lua în discuție statutul Ansamblului de dansuri populare „Ciobănașul", asociație înființată în 1937, având 360 de membri și fiind condusă de Dumitru Buruc[2]. Acesta dorea să salveze echipa de dansuri de la desființare și propunea încadrarea pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri, ca asociație de folclor, sau afilierea la Ministerul Artelor și Informațiilor, „de la care să primească sugestii". Responsabilii Comitetului de Artă și Cultură nu împărtășeau deloc înclinația lui Groza de a ajuta Asociația, întrucât se considera că echipa de dansuri populare ar fi fost subvenționată în trecut de PNȚ-Maniu și PNL, iar conducătorul ei ar fi fost membru al unuia din aceste partide. Lui Dumitru Buruc i se aplica și eticheta de „afacerist și ostil regimului"[3].

Conducerea Partidului Comunist folosea folclorul în scopuri propagandistice. Un manifest subversiv, intitulat *Bâlci* și semnat de „Un bun român", descria Bucureștiul în preajma și în timpul „alegerilor" de la 28 martie 1948 pentru Marea Adunare Națională: în mai toate piețele au fost montate platforme și au fost aduse orchestre (tarafuri) și „din loc în loc, autocamioane cară așa-zișii călușari..."[4]. În plus, Ministerul de Interne a adoptat în unele zone rurale, mai ales în Ardeal, măsuri de intimidare împotriva celor care cântau doinele tradiționale, cu motivația că acestea au conținut naționalist-șovin și incită la ură interetnică. Într-o discuție cu profesorul Coriolan Tătaru, interceptată de serviciile speciale, prim-ministrul Petru Groza i-ar fi declarat

---

Barbu, cu motivația că: „Am trăit și putem trăi chiar dacă mai există diferiți tâlhari, dușmani. Chiar dvs ați dovedit acest lucru..."; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 41.

1. Filaret Barbu îndeplinea funcția de consilier tehnic la Ministerul Artelor și Informațiilor; v. *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXVI, nr. 111, 15 mai 1948, p. 4353.

2. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 133/1948, ff. 1–3.

3. *Ibidem*, ff. 3–4.

4. *Ibidem*, dosar nr. 121/1948, f. 46.

interlocutorului său că în ultima sa călătorie în Ardeal, la sfârșitul lunii iulie sau la începutul lunii august 1948, a constatat că „în sate nu se mai joacă hora și nu se mai cântă doinele. La reîntoarcerea la București, chemând la el pe tov. ministru Teohari [Georgescu], a aflat că această problemă aparține unui oarecare dir[ector] gen[eral] de la Ministerul Artelor «fost cu numele de Grünberg...» (sau așa ceva?), care a interzis doinele și horele. Groza a dat imediat ordin pentru arestarea acestui dir[ector] gen[eral]. Apoi doinele cu caracter reacționar au fost cenzurate, iar pentru restul s-a dat ordin că pot fi din nou cântate"[1]. Probabil, Petru Groza exagera față de Coriolan Tătaru capacitatea sa de a lua decizii punitive. Documentul este relevant din două puncte de vedere: 1. între prim-ministrul și colegii săi de cabinet au existat divergențe legate de creația muzicală populară și 2. Petru Groza a admis în cele din urmă o anumită cenzură la nivelul melodiilor populare „reacționare".

În anul 1994, etnomuzicologul Speranța Rădulescu a vorbit de două tipuri de presiuni politice exercitate asupra creației muzicale populare: directă (interdicțiile oficiale, care au afectat cântecele de inspirație creștină, cele care denunțau colectivizarea, măsuri de cenzură urmate chiar de represalii) și indirecte, mult mai insidioase, care s-au manifestat mai ales prin intermediul presei, cu precădere al Radioului[2]. Melodiile populare difuzate erau alterate din motive ideologice: folclorul, ca și celelalte domenii culturale, și-a pierdut din caracterul național tradițional și a căpătat influențele puternice ale luptei de clasă. Într-adevăr, o influență mai mare în degradarea folclorului a avut-o Radioul, principal instrument al propagandei comuniste, unde multe dintre doinele populare tradiționale au devenit prohibite. Același vigilent Iosif Chișinevschi, participant la ședința Biroului Direcției de

1. *Ibidem*, dosar nr. 138/1948, f. 56.

2. Speranța Rădulescu, „Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music", in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théatre, Musique, Cinema, tome XXXI, 1994, p. 27.

Propagandă și Agitație din 15 mai 1948, care a avut pe ordinea de zi și problema controlului Radiodifuziunii, sublinia că: „Raportul [privind colectivul comunist de la Radio trebuie] să ne arate dacă colectivul duce o viață de partid pentru ridicarea nivelului ideologic. [Raportul trebuie] să lămurească orientarea politică a felului în care e prezentat folclorul."[1]

Alunecarea Radiodifuziunii spre statutul de instrument al Partidului Comunist și al intereselor sovietice s-a produs imediat după 6 martie 1945, iar printre cei care au jucat un rol major în aservirea ei s-a numărat compozitorul Matei Socor, altminteri un profesionist veritabil, cu trecut de ilegalist și cu stagii în închisorile politice „burgheze" și antonesciene[2], director general al Societății Române de Radiodiziune (SRR) între august 1945 și martie 1952[3]. În epoca de tranziție către regimul comunist, la 21 octombrie 1946, Consiliul de administrație al SRR l-a însărcinat pe Matei Socor să-i transmită premierului Petru Groza propunerea de a deveni președintele de onoare al Radioului. Era un reflex mai vechi, căci și Carol al II-lea fusese proclamat președinte onorific al SRR. Contribuția lui Petru Groza la comunizarea României nu este neglijabilă, prim-ministrul jucând un rol funest în istoria politică postbelică, fiind „tovarășul de drum" ideal, mult mai flexibil decât Gheorghe Tătărescu, care a și ajuns

1. Proces-verbal al ședinței Biroului Direcției de Propagandă și Agitație din 15 mai 1948, prezidată de Iosif Chișinevschi, la care au participat: Leonte Răutu, Ladislau Vass, Nicolae Goldberger, Mihail Florescu, Dumitru Mihalache; ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 9/1948, f. 7. Ultimii doi aveau să devină la scurt timp, alături de N. Moraru, secretari generali ai Ministerului Artelor și Informațiilor; *cf.* Pericle Martinescu, *7 ani cât 70. Pagini de jurnal (1948-1954)*, Editura Vitruviu, București, 1997, p. 42.

2. Grigore Constantinescu, *Matei Socor*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 25, pp. 58 și urm.

3. Eugen Denize, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, *Instaurarea și consolidarea comunismului (1944–1965)*, Societatea Română de Radiodifuziune, București, 2000, p. 67.

deținut la Sighet. Totuși, în momente pe care le-a considerat favorabile, Petru Groza a încercat în mod timid să domolească zelul demolator al tovarășilor săi comuniști: a intervenit pentru a cruța anumite instituții de cultură sau pentru eliberarea din închisori a unor intelectuali.

La cinci ani distanță de la acea propunere de a deveni președinte onorific al SRR, Petru Groza și Matei Socor se aflau pe poziții diferite într-un dialog epistolar în care s-au abordat probleme legate de conținutul programelor muzicale difuzate la Radio București. Într-o notă din 1951, semnată de prim-ministru și adresată lui Matei Socor, Petru Groza deplângea marginalizarea doinelor populare românești, însă este de remarcat abilitatea retorică a premierului, care nu singularizează problema alterării folclorului *românesc*, ci o leagă de neglijarea „comorii muzicale a popoarelor conlocuitoare", cu referire specială la cântecele maghiare și secuiești. În plus, atunci când cere reabilitarea folclorului românesc pe lungimile de undă ale Radioului, Petru Groza se prezintă ca un fel de purtător de cuvânt al sovieticilor – nemulțumiți, chipurile, de lipsurile din programele muzicale. Prin această echilibristică, Groza intenționa să evite o eventuală și previzibilă etichetă de „șovin". De altfel, și în memoriile sale – care pot părea dezamăgitoare – scrise după 1947–1948, dar nepublicate sub regimul comunist, Petru Groza se dezice de trecutul său „naționalist-șovin" de dinainte de 1918... Astfel, memoriile sale continuă într-un fel să reproducă și elemente ale retoricii propagandei comuniste[1]. De altfel, Groza s-a manifestat și după 1948 ca apărător pătimaș al valorilor culturale bănățene și,

1. Merită subliniat însă respectul manifestat de Petru Groza în amintirile lui pentru unii prieteni din tinerețe care, după 1948, erau hăituiți de Securitate din motive politice. Un singur exemplu: Nicolae Brânzeu, preot greco-catolic și canonic al Eparhiei Române Unite din Lugoj – fostul coleg al lui Groza la Colegiul maghiar din Orăștie; Petru Groza, *Adio lumii vechi! Memorii*, Editura Compania, București, 2003, pp. 36–37. Poate tocmai din cauza acestor evocări volumul de memorii n-a putut obține aprobarea cenzurii comuniste și a rămas în manuscris până în anul 2003.

în particular, lugojene. El îi invocă atât pe Tiberiu Brediceanu, marele folclorist, cât şi pe Traian Grozăvescu, tenorul de origine română care s-a impus la Opera din Viena[1] – ambii fii ai Lugojului şi neglijaţi de conducerea Radioului. Chiar şi după intervenţia lui Groza, Tiberiu Brediceanu a continuat să fie un fel de paria pentru Uniunea Compozitorilor, primind o pensie de numai 111 lei (în 1953)[2]. O vreme, T. Brediceanu a fost puţin vizibil şi în spaţiul public.

În partea a treia, şi ultima, a Notei sale, Petru Groza, folosindu-se de exemple din ţările de „democraţie populară", polemizează cu reticenţa nejustificată a direcţiunii Radioului în a difuza înregistrări de la slujbele religioase cu coruri. În mod categoric, ceea ce l-a diferenţiat cel mai mult pe Petru Groza de tovarăşii săi comunişti a fost asumarea apartenenţei la creştinism, la ortodoxie: el nu a ascuns niciodată că este fiu de preot ortodox şi a rămas până la moarte deputat în Adunarea eparhială a Mitropoliei Ardealului[3]. Liderii PMR i-au respectat dorinţa şi, la moartea sa, în ianuarie 1958, a fost înhumat creştineşte, iar slujba a fost transmisă în direct de Radiodifuziunea de a cărei prestaţie Petru Groza se delimitase în mai multe rânduri. A fost probabil singura dată în intervalul 1948–1989 când Radioul din România a difuzat secvanţe sonore de la o slujbă de înmormântare.

---

1. Pentru detalii, v. dr. Alexandru Popescu, „Traian Grozăvescu – victimă a unei crime pasionale?", în *Magazin istoric*, anul XXXVI, serie nouă, nr. 8 (425), august 2002, pp. 46–48. În contextul evocării marelui cântăreţ de operă, Groza face şi un elogiu Vienei muzicale – probabil o încercare de a atinge şi coarda sensibilă a lui Matei Socor, format în tinereţe în capitala austriacă, unde a studiat dodecafonismul lui Arthur Schönberg.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 103/1953, f. 29.

3. De asemenea, se pare că Petru Groza a avut un rol important în menţinerea în funcţie, după 6 martie 1945, a mitropolitului Ardealului, Nicolae Bălan; v. Onisifor Ghibu, *Ziar de lagăr. Caracal, 1945*, ediţie îngrijită de Romeo Dăscălescu, tabel cronologic, postfaţă şi note de Octavian Ghibu, Editura Albatros, Bucureşti, 1991, p. 78.

Revenind la tema principală a Notei – degradarea folclorului prin intermediul Radioului –, trebuie spus că după schimbarea lui Petru Groza din funcția de prim-ministru, în 1952, capacitatea lui de a influența hotărârile politice ale conducerii PMR în domeniul cultural s-a redus și mai mult. De altfel, chiar premierul era suficient de realist încât să-și dea seama că o schimbare a conținutului programelor radioului trebuia aprobată de Secretariatul sau de Biroul Politic al CC al PMR. În fond, dincolo de rezervele pe care putea să le aibă Secția de Propagandă și Agitație față de activitatea lui Matei Socor în fruntea Radioului, el nu era decât un executant care încerca să aplice cât mai fidel linia Partidului Comunist în cadrul SRR.

Alterarea folclorului s-a produs în etape și la acest proces au concurat mai mulți factori, inclusiv apropierea într-o manieră perfidă. Rememorând evenimentele relevante de la sfârșitul anului 1947, Annie Bentoiu, soția compozitorului Pascal Bentoiu, remarca faptul că: „Numerele de Crăciun ale *Universului*, ilustrate bogat, în culori șterse, sunt pline de evocări creștinești, cu texte blajine și tradiționale, parcă pentru liniștirea necesară a cugetelor."[1] În plus, organele aparatului represiv (polițienești, jandarmerești ș.a.m.d.) nu au intervenit de o manieră vizibilă și sistematică pentru a-i reprima pe cei care, de sărbători, cântau colinde creștine în orașe și la sate, chiar dacă aceste manifestări căpătau o mare amploare și contrastau cu noul discurs al puterii, decisă acum să impună uniformitatea ideologică și să suprime opoziția (politică, culturală, religioasă etc.). După exact un an, la sfârșitul lui 1948, au apărut mai multe măsuri restrictive. La nivelul Direcției de Propagandă și Agitație s-a elaborat o serie de Propuneri asupra felului în care vor fi organizate manifestările în legătură cu datinele și sărbătorile de iarnă, în care se menționa că: „în rândurile maselor larg populare sunt înrădăcinate anumite datini și obiceiuri cu caracter mistic și religios. Pentru

1. Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, București, 2000, p. 233.

a nu da posibilitate reacţiunii de a le folosi împotriva regimului, Partidul – cu sprijinul organizaţiilor de masă, aparatul administrativ de stat şi instituţiile culturale – va da acestor manifestări un conţinut progresist care să reflecteze [*sic!*] spiritul luptei de clasă, popularizarea cuceririlor poporului muncitor pe drumul consolidării regimului de democraţie populară şi construirii socialismului în ţara noastră. [...] Manifestările [trebuie] să fie dirijate pe ţară de o comisie centrală, iar pe judeţe etc. de comisii locale sub îndrumarea partidului. În cadrul manifestărilor de Crăciun se va avea în vedere: a. Pomul de Crăciun; b. Colindele (Moş Ajun, Steaua, Vicleemul etc.); c. Horele săteşti". În legătură cu colindele, documentul preciza că „profesorii şi învăţătorii vor pregăti cu elevii până la vacanţă colinde şi cântece pe care le vor folosi echipele de copii (colindătorii), iar colindele în grupuri mari formate din tineret (ex. Irozii, Capra, Ursu) vor fi organizate în sate de tineretul sătesc în oraşe de UTM, UAER şi UNSR"[1]. În legătură cu presa, radioul, teatrele şi cinematografele, planificatorii comunişti propuneau ca ele să funcţioneze folosind material similar, „înlăturând caracterul mistic şi religios al datinelor, obiceiurilor din sărbătorile de iarnă"[2].

Într-un referat al Securităţii din 24 decembrie 1948, emanat de la Serviciul care se ocupa de supraveghere a cultelor, se precizau următoarele: „Cu privire la cele semnalate de DRSP Timişoara cu Raportul nr. 18499 din 17 decembrie 1948, referitor la pregătirile ce se fac de către populaţia credincioasă în raza Serviciului de Securitate Arad, pentru sărbătorirea Crăciunului cu toate datinile şi obiceiurile de până acum. Avem onoare a referi că Ministerul Afacerilor Interne, prin comunicatul publicat în presă în ziua de 19 dec[embrie] a. c. [1948], dă dispoziţii speciale în cadrul cărora urmează a se face colindurile [*sic!*] anul acesta. Pentru a nu se da loc la tulburări cu această ocazie,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 30/1948, f. 3.

2. *Ibidem*, f. 4.

opiniem pentru transmiterea unui ordin telegrafic pentru întreaga țară în sensul că Direcțiunile de Securitate să ia măsurile necesare pentru a se asigura respectarea întocmai a dispozițiilor menționate mai sus"[1].

Într-un studiu despre disputa ideologică dintre politica statului comunist și muzica de esență creștină, Sabina Pauta Pieslak nu insistă atât pe latura coercitivă, ci are câteva reflecții interesante în legătură cu modul în care practicile autorităților în privința muzicii cu temă creștină contrazic flagrant ideologia oficială. Încă din perioada interbelică propaganda comunistă a apelat atât la texte pastișate după cântecele creștine, îndemnând audiența să contribuie cu bani pentru a susține cauza clasei muncitoare, cât și la pancarte cu imaginea lui Lenin pe o stea cu cinci colțuri, sugerând subliminal înlocuirea lui Iisus Mântuitorul cu Lenin Salvatorul. Era vorba de transformarea colindului tradițional într-un discurs politic, într-o declarație politică, într-un mesaj ce cuprindea ideile comuniste. Această instrumentalizare, care contrazicea propriile principii, adică folosirea colindelor creștine pentru a sprijini/promova o mișcare politică ateistă, s-a practicat și după 1945. Sabina Pauta Pieslak face distincția dintre colindele propriu-zise și cântecele de stea, cele din urmă fiind mai recente, care au aproape toate o temă exclusiv religioasă, folosite de Biserica Ortodoxă la cateheză[2]. Teza Sabinei Pauta Pieslak este aceea că viziunea utopică, transcendentă, despre lume a colindelor avea să joace un rol important în aproprierea acestor cântece de către autoritățile comuniste. Colindele și cântecele de stea nu sunt doar cântece de Crăciun, ci au și o semnificație socială, economică, spirituală și politică în cultura română; astfel înțelegem de ce acest gen de muzică a fost ales de propaganda comunistă pentru a fi adaptat

1. *Ibidem*, fond Direcția Generală a Poliției, dosar nr. 35/1943, f. 215.

2. Sabina Pauta Pieslak, „Lenin in Swaddling Clothes: A critique of the Ideological Conflict Between Socialist State Policy and Christian Music in Cold War Romania", în *Current Musicology*, Iss. 78, Fall 2004, pp. 7–30.

nevoilor politico-ideologice și nu a fost pur și simplu prohibit în mod oficial[1].

Între colinde și etnicul românesc există o legătură, colindul a și fost comparat și echivalat cu sunetul sufletului românesc, de aici decurgând și identificarea acestui gen muzical cu mișcarea națională, cu sentimentele naționale și religioase ale societății românești. Acest aspect le-a creat o serioasă problemă liderilor comuniști, care au fost confruntați cu necesitatea de a reconcilia dorința lor de a crea o societate ateistă, industrializată, urbanizată cu o cultură care de secole s-a caracterizat printr-un mod de viață tradițional, rural și creștin; iar în cadrul acestei culturi cântecele de stea reprezentau o marcă a ideii naționale românești. Datorită tentativei PMR de a împăca atașamentul față de sovietici cu nevoia de a-și legitima regimul în interiorul culturii (politice) românești, muzica religioasă nu a fost scoasă în afara legii, ci a fost supusă aproprierii, adaptării și cenzurii. A fost metoda prin care PMR a încercat să să se insereze în cadrul moștenirii istorice și culturale. Propaganda comunistă i-a îndemnat pe poeții oficiali să creeze versiuni noi pornind de la colindele tradiționale, pentru a realiza texte care să preamărească realizările regimului[2]. Evident, producția muzicală considerată mistică și religioasă a fost obnubilată, a fost trecută în plan secund[3]. După înlocuirea lui Groza, la nivelul factorilor decizionali comuniști s-a pus tot mai acut problema constituirii unui nou organ al guvernului care să fixeze mult mai ferm linia politică a creației populare, să îndrume și să verifice arta și creația muzicală țărănească, întrucât – preciza Chișinevschi – „nu poți să îndrumezi arta populară de jos"; la 30 ianuarie 1953, Biroul Politic aproba înființarea Casei Centrale a Creației Populare,

1. *Ibidem.*
2. *Ibidem.*
3. *Restanțele criticii literare*, emisiune moderată de Eugen Negrici, având ca temă instrumentalizarea folclorului; TVR Cultural, marți 14 februarie 2006.

sub îndrumarea Comitetului pentru Artă, cu condiția să se realizeze din economiile ce se înfăptuiesc pe calea ieftinirii aparatului de stat, fără a se suplimenta bugetul statului[1].

Controlul ideologic asupra Institutului de Folclor intra tot în sarcina Direcției de Propagandă. Pentru câțiva ani, Institutul a fost condus de Harry Brauner[2], unul dintre elevii cei mai buni ai lui Constantin Brăiloiu[3], care însă își datora ascensiunea socială și relației speciale cu soții Lucrețiu și Elena Pătrășcanu. La îndemnul și recomandarea soților Pătrășcanu, Harry Brauner a devenit membru de partid, fiind, potrivit unor informații, chiar secretarul organizației de bază de la Uniunea Compozitorilor[4]. H. Brauner a rămas în funcție chiar și după arestarea lui Lucrețiu Pătrășcanu, dar încă de la mijlocul anului 1949 au apărut indicii că începe să cadă în dizgrație. Într-o notă despre Arhiva de Folclor și Harry Brauner, datată 15 iunie 1949, semnată probabil de Eduard Mezincescu și redactată la solicitarea Direcției de Propagandă, se menționa că H.B este fin, inteligent, „are un nivel politic mediu, dar știe să întrebuințeze cunoștințele sale cu abilitate, așa că face o impresie superioară", dar și că „în materie de folclor el este egalat sau chiar depășit, în cunoștințe, de unii colaboratori din Institut ca: Tiberiu Alexandru, Ilarion Cocișiu, Pop Mihail, Paula Carp, Gh. Ciobanu. Dar pentru că aceștia nu sunt membri de partid, îi timorează veșnic cu prestigiul Partidului, exploatând cunoștințele lor, pe care apoi le arborează ca fiind rezultatul muncii sale personale"[5]. Spre finalul notei,

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosarul nr. 5/1953, f. 9 și f. 29.

2. Inițial, Harry Brauner fusese numit consilier muzical onorific în Direcția Propagandei a Ministerului Informațiilor; *Monitorul oficial*, partea I–B, anul CXIV, nr. 76, sâmbătă, 30 martie 1946.

3. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică, București, 1974, p. 511.

4. Lavinia Betea, *Lucrețiu Pătrășcanu. Moartea unui lider comunist*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 138.

5. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 95/1949, ff. 5–6.

nuanţele critice se accentuau: „Mai comite greşeli de comportare, partinice, faţă de Institut" (angajarea rudelor fără pregătire în materie, abuz în funcţie, numiri nejustificate în funcţii), „dă uneori impresia că este animat de sentimente sioniste", „cu stăruinţa lui a realizat Institutul de Folclor, pe bazele pe care se găseşte astăzi şi a obţinut cu ajutorul Partidului fondurile bugetare necesare. Câteodată îmi părea sincer animat de elanuri democratice, alteori observam ironia şi zeflemeaua faţă de anumite idei sau expresii patriotice". În concluzie, referentul credea că „este necesar ca în postul de director adjunct la Folclor să fie numit de Partid un tovarăş muncitor cu nivel politic ridicat şi cu cunoştinţe în materie administrativă, care să-l ajute politic pe tov. H. Brauner cu sfatul şi cu munca sa, pentru ca el să poată lichida aceste lipsuri"[1]. Peste câteva luni, în ianuarie 1950, Harry Brauner era deja reţinut şi silit să dea declaraţii în ancheta legată de cazul Lucreţiu Pătrăşcanu. La 14 aprilie 1954 a fost condamnat la 12 ani de muncă silnică, 5 ani degradare civică, confiscarea averii, 500 de lei cheltuieli de judecată[2].

Opera

Ascensiunea comunistă, infiltrarea instituţiilor de cultură şi presiunile asupra mediului intelectual-artistic, prin prelucrări/discuţii ideologice la care participau responsabili ai propagandei, fie că a fost vorba de SCEP sau (ulterior) de DPA[3], au condus

1. *Ibidem*, ff. 9–10.

2. Lavinia Betea, *op. cit.*, p. 398.

3. Într-o şedinţă de instructaj a unui grup de responsabili ai Secţiei de Educaţie Politică (din 24 noiembrie 1947), responsabilul din Cluj, Heves, a fost întrebat de Nicolae Moraru dacă s-au prelucrat rezultatele concrete ale Congresului Uniunii Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor şi Ziariştilor (USASZ) şi dacă în cadrul instituţiilor de artă (Operă, Teatru) s-au discutat problemele de ideologie. Heves răspunde că: „A fost organizat un curs special pentru artiştii de la Opera Română şi cu ei se discută probleme ideologice"; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 13/1947, ff. 70–71.

la divizarea breslei și în cazul operei, operetei și baletului. În acest context s-au vădit vechi rivalități și animozități, însoțite uneori și de delațiuni, pâri trimise autorităților de stat și/sau aparatului ideologic comunist.

Într-un denunț datat 4 februarie 1947, adresat de Alexandru Kiriţescu organelor PCR, care a ajuns și la Secția Centrală de Educație Politică, cunoscutul dramaturg atrăgea atenția că o parte din personalul trupei Teatrului „Alhambra", unde era director Ion Dacian, nu se va mai întoarce în țară după turneul pe care îl va efectua în Turcia și Orientul Apropiat. „O mentalitate reacționară și feroce adversară comunismului animează [*sic!*] pe [Nicolae] Vlădoianu, [Ion] Dacian etc. Impetuoasele declarații democratice [procomuniste] ale lui Vlădoianu au alcătuit o manevră grosolană pentru a adormi aprehensiunile îndreptățite și a păcăli pe cei ce veghează ca bunul renume al țării și al regimului să nu fie terfelit în străinătate, cum s-a întâmplat și se întâmplă din nefericire atât de des de la o vreme. O dovadă este declarația lui Dacian, făcută chiar în fața subsemnatului: «De îndată ce se încheie pacea și rușii pleacă din țară, comuniștii vor fi masacrați». Deși în urma sugestiei tovarășei Ana [Pauker], Vlădoianu pusese în repertoriul său și o piesă românească – prilej de propagandă prin cântece, jocuri etc. –, lucru despre care a înștiințat și pe tov. ministru Bodnăraș în audiența pe care a avut-o la d[omnia] sa, de îndată ce a obținut tot ce a vrut, a scos lucrarea românească din repetiție, spunând că el face propagandă cu o operetă străină"[1].

Un rol important în implementarea viziunii comuniste în privința creației muzicale l-a avut Nicolae Moraru, pregătit de Direcția de Propagandă și Agitație pentru ocuparea unei poziții-cheie în Ministertul Artelor încă de când acest departament era condus de Ion Pas (fostul – de acum – social-democrat). La începutul anului 1948, Nicolae Moraru și-a expus în fața DPA atât evaluările privind viața artistică din Opere și Filarmonici,

1. *Ibidem*, dosar nr. 4/1947, f. 5.

cât și planurile de „reformă". În mod concret, favoritul DPA pentru preluarea Ministerului Artelor propunea schimbări de personal la Direcțiunea Muzicii din minister, nemulțumit de prezența și influența funcționarilor proveniți din fostul Partid Social-Democrat și a „sinecuriștilor", precum și aducerea de „cadre pe care noi le-am crescut"[1]. Ideologul comunist consemna o primă victorie politică prin ascensiunea compozitorului Alfred Mendelsohn, atașat de PCR[2], la Filarmonica din București – instituție care altădată a fost „o citadelă a reacțiunii" – și prin descoperirea regizorului de teatru liric Jean Rânzescu, „un director foarte capabil" la Opera din Cluj („trecutul lui nu are nici o pată, este un om progresist și, în orice caz, face mai mult decât [Egizio] Massini", aprecia N. Moraru. Totodată, în contrast cu situația de la Cluj, esteticianul improvizat remarca faptul că „la [Opera din] București se observă o slăbire a calității. Din ce cauză? Pe de o parte trebuie căutat în atitudinea de inerție a lui Massini, în incapacitatea sa de a cuprinde larg și temeinic, pe de o parte. Pe de altă parte, pentru aducerea de opere noi, mai ales din Uniunea Sovietică, nu ne-am dat peste cap. [...] La Operă este un cuib permanent de afacerism. Massini ațâță [pe] unul împotriva altuia, se fac porcării infernale. Până și plecarea în Bulgaria a reușit să o exploateze pentru buzunarul lui. Totuși, la Operă am reușit să obținem poziții; [...] [însă] celula [de partid] ideologicește e foarte slabă...

1. *Ibidem*, dosar nr. 37/1948, f. 7.

2. Radu Negreanu, biograful lui Alfred Mendelsohn, îi consemnează activitatea de dinainte de 1945 „cu caracter politic antifascist", „găzduirea la domiciliul său a unor ilegaliști urmăriți de poliția statului fascist [Siguranța din timpul dictaturii militare antonesciene]". „O astfel de activitate – conchide R. N. – nu se putea desfășura decât în conspirativitate, și cel ce o înfăptuia își asuma riscul vieții. Dar timpurile grele impun hotărâri grele, și Alfred Mendelsohn, ca și alți oameni de cultură de atunci, nu a pregetat – în ciuda firii sale pașnice, visătoare, oarecum boeme – să se înroleze în acțiunea politică îndrumată de către Partidul Comunist Român"; Radu Negreanu, *Alfred Mendelsohn*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 21.

E o problemă care azi se pune așa: altul în locul lui Massini momentan nu avem. O singură posibilitate ar fi Rânzescu; să-l aducem la București... Momentan, deci, va trebui mers pe linia aceasta: să întărim activitatea noastră internă, la celula de partid, și, în același timp, cu Massini să începem a vorbi mai hotărât"[1].

Abia în toamna anului 1949, Egizio Massini, nume marcant al Operei române[2], a fost înlocuit de Petre Iosif (devenit director general al Operei de Stat din București), personaj fără legătură cu lumea teatrului liric; Egizio Massini a rămas doar director artistic și prim-dirijor. Ulterior, partidul i-a dat însărcinarea de a-l veghea pe Egizio Massini și lui Mauriciu Vescan, un fel de artist-propagandist, însă instructorii de la Sectorul de Artă au constatat o coalizare între Jean Rânzescu, adus între timp la București și Massini; într-o informație cu privire la activitatea Teatrului de Operă și Balet din 23 decembrie 1953 era semnalat faptul că „La Operă există o atmosferă nesănătoasă creată de modul cum este condusă... Până de curând tov. Mauriciu Vescan, director adjunct al Operei, nu a folosit un activ larg de soliști fruntași în rezolvarea problemelor mari ale Operei". În document se mai preciza că primul-dirijor Egizio Massini și primul-regizor Rânzescu urmăresc să-l îndepărteze pe Mauriciu Vescan de la conducerea Operei, primul mizând și pe popularitatea sa în rândurile soliștilor. În plus, „pentru a-i intimida pe soliști și pentru a arăta ce influență ar avea, el a făcut uz de numele unor tovarăși din conducerea Partidului, cu care afirmă că este prieten" și „persecută pe soliste tinere ca Maria Crișan, Elena Filimon care dublează pe Dora Massini. Concluzia informării era că E. Massini întreține „o atmosferă dăunătoare muncii politice la Operă"[3], iar în încheiere, Sectorul de Artă opina că „numirea

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, ff. 7–8.

2. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu, 1941–1951*, Editura Info-Team, București, 2003, p. 486.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 103/1953, ff. 47–48.

lui C[onstantin] Silvestri ca director şi prim-dirijor al Operei va duce la o simţitoare îmbunătăţire a atmosferei şi la o mai bună organizare a muncii" şi recomanda „scoaterea lui Egizio Massini din funcţia de prim-dirijor"[1].

Tolerarea lui Egizio Massini în fruntea Operei Române din Bucureşti în primii ani de regim comunist s-a făcut în schimbul impunerii unui program stabilit de Direcţia de Propagandă şi Ministerul Artelor şi Informaţiilor (ulterior, Comitetul pentru Artă), program eminamente politic, de aşa-zisă reconsiderare şi revizuire a operelor clasice[2] şi de punere în scenă într-o nouă montare care să evidenţieze „tot ce este progresist" – program politic susţinut vehement în presă de critici muzicali conformişti[3], când nu erau de-a dreptul (şi) funcţionari la minister însărcinaţi cu supravegherea teatrului liric[4]. Uneori, aceste revizuiri însemnau mutilarea pieselor; spre exemplu, operei *Tosca* i se reproşa că nu scoate în evidenţă suficient conflictul dintre forţele sociale şi, în consecinţă, trebuia „revăzută" din punct de vedere ideologic. Justificarea acestui act de cenzură făcea referire la exemplul sovietic, mai precis la o Rezoluţie a Comitetului Central

1. *Ibidem*, f. 51. Cu câţiva ani înainte, însă, acelaşi Constantin Silvestri fusese criticat, alături de Mihail Jora, în cadrul dezbaterilor prilejuite de apariţia Rezoluţiei din 10 februarie 1948 a CC'al PCUS în problemele muzicii, document care exprima opoziţia în faţa abuzului de tehnicitate, faţă de elitism; Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002, p. 16.

2. În prezentarea pe care a făcut-o la şedinţa din 2 august 1948, la care au participat secretarii generali din Ministerul Artelor şi Informaţiilor şi reprezentanţii DPA, Nicolae Moraru afirma că: „În ce priveşte operele, ele se află în faza de revizuire, chiar şi cele clasice – în ce priveşte libretele. Operele ruseşti sunt însă foarte puţine. Din punct de vedere al cadrelor, dirijorilor, directorilor de scenă, au apărut elemente tinere ca Rosenstock, Brediceanu jun."; ANIC, fond Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 221.

3. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, p. 461. Vechii cronicari muzicali au fost, treptat, înlocuiţi; *ibidem*, p. 500.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1948, f. 221.

al PC (b) din URSS, și se regăsește într-un document intitulat *Mișcarea muzicală pe anul 1947/1948* emanat de la la Direcțiunea Muzicii din Ministerul Artelor și Informațiilor: „s-au triat dintre Operele existente o serie care nu mai corespundeau – se menționa în bilanț –, iar cele rămase au fost revizuite din punct de vedere al regiei, pe criterii ideologice izvorâte din schimbările structurale din viața statului nostru. Aceeași concepție s-a făcut și pentru piesele simfonice. Introducerea într-o formă cât mai largă a muzicii simfonice și a operelor ruse și sovietice în repertoriul Operelor și Filarmonicilor a contribuit într-o mare măsură la îndreptarea muzicii noastre autohtone spre un conținut sănătos, spre o părăsire a formalismului și misticismului, spre care trecutele realizări românești aveau tendință"[1].

Stagiunea 1948–1949 a început la Opera Română din București, care funcționa într-o clădire improprie[2], fără o parte dintre angajați, care au fost pensionați – cazul cel mai notoriu a fost soprana Margareta Metaxa, scoasă din Operă prin decizia directorului general al Operei de Stat din București cu nr. 8/28 iunie 1948, din data de 1 iulie 1948, alături de soliștii Nicu Apostolescu, Alexandra Lichide, Eugenia Cioculescu, George Stefanovici[3]. În acest timp, alți artiști dădeau dovadă de o adaptabilitate mai

1. *Ibidem*, fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67–68.

2. Ministrul Artelor și Informațiilor, Eduard Mezincescu, care nu a ieșit din cuvântul DPA, dar era – se pare – și un meloman rafinat, sublinia într-o Notă adresată Direcției de Propagandă necesitatea ca, pentru Opera de Stat din București, să se găsească un nou local: „Condițiunile în care se desfășoară activitatea Operei sunt sub orice critică". Eduard Mezincescu propunea la 21 noiembrie 1949 măcar „mutarea temporară a liniei de tramvai, care trece paralel cu sala Operei, pe celălalt mal al Dâmboviței"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 31/1949, ff. 27–28.

3. *Monitorul oficial*, partea I B, anul CXVI, nr. 159, marți, 13 iulie 1948, p. 5830.

mare. Arta Florescu, solistă a Operei bucureştene între 1942–1968, a luat parte la manifestările politice ale vremii de partea PCR, încă din 1945–1946[1]. „Cântam cu entuziasm peste tot – îşi aminteşte solista. În ultima zi a anului 1944 cântam într-un concert la Ambasada sovietică, împreună cu Dora Massini, Eugenia Cioculescu, Grigore Niculescu-Basu, M. Ştirbei. Am luat parte în acele luni la constituirea ARLUS-ului."[2] Au fost „ani de angajare militantă în rândurile Partidului Comunist Român. În 1945 deveneam [...] membră a celulei PCR a Operei. [...] Secretar: Alfred Mendelsohn, alături de Chirilă Ispas, Dora Massini, Ana Tălmăceanu-Dinescu, Rita Cottescu, Panait V. Cottescu, Petruţa Niculescu din corul Operei. [...] Pentru o tânără de 24 de ani, dornică de a servi ţara, umanitatea, muzica, nu exista, cred, o altă cale decât aceea a înregimentării în rândurile Partidului Comuniştilor"[3]. Evocând momentele de atunci, când se punea foarte acut problema unei opţiuni politice, Arta Florescu afirmă că „drumurile alese au fost juste. Am mulţumit mereu vieţii că mi-a dat forţă şi clarviziune, mai ales atunci când am văzut în jurul meu oameni prăbuşiţi înainte de vreme prin neînţelegerea legilor fireşti ale vieţii, distruşi în cariera lor datorită lipsei de orientare şi sinceritate..."[4].

Anca Florea, autoarea unei impresionante istorii a Operei, încearcă să găsească o explicaţie pentru aceste compromisuri: adaptarea la noile concepte ale ideologiei comuniste „pentru a-şi asigura o carieră şi o ascensiune pe scara socială, fiind feriţi totodată de orice neplăceri într-o vreme în care arestările,

---

1. Arta Florescu îşi aminteşte că a aderat la PCR împreună cu pianista Hilda Jerea în anul 1945: „Pe pianul ei [al Hildei Jerea, *n.n.*] ne-am scris adeziunile PCR. Am fost primite în partid în 1945. [...] Cu Hilda am făcut prima mea şcoală specială de partid din 1949 la Timiş"; *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieţi*, I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985, p. 49.
2. *Ibidem*, p. 99.
3. *Ibidem*, p. 100.
4. Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu, 1941–1951*, p. 485.

condamnările, urmăririle erau «la ordinea zilei»"[1]. Se pare că efectele schimbărilor (inclusiv cele de personal) impuse Operei de către factorul politic au fost contradictorii: la tentativele de dezbinare[2], de instrumentalizare a unor dispute, eliminare sau marginalizare a unor artiști/artiste, acte însoțite de cenzură asupra repertoriilor și de o înfierare ineptă a „vedetismului"[3] s-a adăugat – potrivit Ancăi Florea – angajarea unor soliști de valoare chiar în plină dictatură[4]. Mai greu de evaluat – în absența unor studii sociologice privind compoziția publicului de operă în perioada 1948–1989 – sunt efectele politicii de popularizare a spectacolelor printre muncitori, elevi și printre aderenții/activiștii organizațiilor de masă. Evident, presa comunistă folosea în dese rânduri prilejul prezentării acestor spectacole pentru a se răfui cu publicul de sorginte „burgheză", cu preferințe rafinate și ostil imixtiunilor de natură ideologică[5]. Probabil puțini dintre muncitorii obligați de conducerea fabricii au fost pătrunși de rafinamentul muzicii clasice și au ales ulterior să frecventeze Opera. În paralel, regimul a încurajat și ansamblurile de amatori. Un caz fericit, provenit din această încercare de culturalizare a claselor percepute ca defavorizate, pare să fie Ludovic Spiess, născut la 13 mai 1938, care și-a început cariera la 20 de ani,

1. *Ibidem*, p. 485.

2. *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, pp. 147–152.

3. ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948, f. 67 v.

4. „Toți soliștii erau tineri și foarte buni, conturându-se astfel noua generație a artiștilor de marcă prin care Opera avea să se ridice, curând, la cote valorice nesperate"; Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, p. 486 și p. 492.

5. V., spre exemplu, articolul nesemnat apărut în *Flacăra* din 11 iunie 1950 care nota că „entuziasmul cu care ansamblul Operei a fost primit de muncitori [...] a fost incomparabil mai puternic decât cel al publicului obișnuit al Operei, format încă, parțial, din melomani plictisiți, sensibili doar la excepționale vituozități tehnice"; *apud* Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941-1951*, p. 504.

în corul fabricii Tractorul din Brașov – din matriță în uzină a ajuns tenor la teatrul muzical din Brașov[1].

Cum am subliniat, au existat în sânul breslei tensiuni care au fost mai mult sau mai puțin exploatate de puterea politică. În dialogul său cu Iosif Sava, Arta Florescu detaliază elementele conflictului său cu Egizio Massini: blocarea posibilității de a onora contracte cu Operele din Viena și din Praga, „atmosfera de ostilitate" – „aproape nu-mi venea să cred că după marile turnee ale anului 1947, pentru directorul Operei [Egizio Massini, *n.n.*], tânăra Arta Florescu nu merita, cântând, să poarte culorile naționale peste hotare. [...] În Opera de atunci [...] oameni vechi, machiați în personaje noi, luptau crâncen, prin orice mijloc, pentru carierele lor neîmplinite; nu din cauza mea, a noastră, a tinerilor care ne ceream dreptul la muzică, la activitate, la viață... În calea eforturilor inutile, zadarnice ale acelei «lumi vechi», orice tânăr era un «intrus» care trebuia stăvilit..." Purtarea malițioasă și discriminatorie a lui Egizio Massini s-ar fi vădit în ianuarie 1948, la Sofia, în turneu, când ar fi operat rețineri din salariul Artei Florescu sub pretextul întârzierilor la repetiții. „Păcatul permanent al teatrului nostru liric a fost lupta între generații. [...] În acest păcat, însă, cei tineri trebuie să găsească un stimulent, pentru că proaspăt și talentat fiind vei învinge întotdeauna" – continuă Arta Florescu[2]. Conflictul dintre Egizio Massini și Arta Florescu nu trebuie citit neapărat în cheie politică (primul, ostil regimului, opunându-se unei artiste din subordine care avea sprijinul autorităților). Ca și Arta Florescu, Egizio Massini s-a îndreptat încă de la începutul tranziției

1. Cătălina George, „Ludovic Spiess a murit la o partidă de vânătoare", în *Cotidianul*, luni 30 ianuarie 2006, p. 5. Ulterior, Ludovic Spiess a fost solist permanent la Teatrul Muzical din Brașov (ianuarie–septembrie 1962), Teatrul de Operetă București (1962–1964) și Opera Română din București 1964–1988; „A murit Ludovic Spiess", în *Ziua*, luni 30 ianuarie 2006, p. 9.

2. *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, pp. 147–152.

către un regim comunist activând în cadrul organizației ARLUS, fiind chiar printre fondatorii ei la momentul 12 noiembrie 1944[1], iar la începutul anului 1948 tartorul ideologic Iosif Chișinevschi nu dorea schimbarea sa din funcție, apreciind că a vrut și a făcut ce trebuia pentru Operă, în pofida greutăților[2].

Muzica ușoară

Nu numai folclorul și muzica clasică au suferit ingerința factorului politic. Problema combaterii muzicii ușoare decadente a apărut cu prioritate pe agenda Secției Centrale de Educație Politică în toamna anului 1947, imediat după definirea celor două lagăre conform teoriei jdanoviste. La o ședință de instructaj a unui grup de responsabili ai SCEP (24–25 noiembrie 1947), reprezentantul Secției de Educație Politică din București, un anume tovarăș Bădeanu, a prezentat un bilanț în care se sublinia cu satisfacție îndepărtarea, în mare măsură, a clasei muncitoare, a proletariatului din fabrici, de preocupările cultural-artistice frivole și dăunătoare din punct de vedere ideologic, în timp ce mica burghezie „merge după plăceri, muzică ușoară și filme pornografice; nu am putut-o sustrage de [la] aceste preocupări care nu au nimic cu poporul"[3]. Acesta este contextul, ce începea să devină sufocant pentru artiștii nonconformiști, în care cunoscutul cântăreț și compozitor de muzică ușoară Jean Moscopol reușea să plece definitiv din țară[4]. Alți muzicieni nu au fost la

1. V. Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului*, cap. 5: „Studiu de caz. O întreprindere intelectuală: ARLUS în 1944", Curtea Veche Publishing, București, 2005, p. 119.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1948, f. 41.

3. *Ibidem*, dosar nr. 13/1947, ff. 91–92.

4. V., pentru detalii, filmul regizorului Ștefan Gladin, *Misteriosul Moscopol-profetul*, precum și Călin Stănculescu, *„Cartea documentarului. «Misteriosul Moscopol-profetul»"*, în *România liberă*, vineri 6 ianuarie 2006, p. 10. Jean Moscopol a emigrat în anul 1947 în SUA, unde a și

fel de norocoşi: la 28 noiembrie 1947, ziarul comunist *România liberă* titra că dirijorul de muzică de jazz Dinu Şerbănescu, care concerta în ultimul timp la localul de lux Mon Jardin din Calea Dorobanţilor, a fost arestat de organele de Siguranţă în holul hotelului Athénée Palace, fiind acuzat că a traficat cumpărarea de paşapoarte falsificate[1].

Conducerea Ministerului Artelor şi Informaţiilor îşi propunea la începutul anului 1948 să lupte împotriva tarelor din „mişcarea muzicală orăşenească", adică să treacă la „izgonirea muzicii imperialiste decadente şi înlocuirea ei printr-o muzică sănătoasă şi ca melodie, şi ca text". În acest scop au fost instituite comisii speciale pe lângă Direcţiunea Muzicii din Ministerul Artelor şi Informaţiilor, având ca sarcină „îndrumarea" compozitorilor şi textierilor[2] şi dezrădăcinarea vechilor gusturi inculte din sfera muzicii uşoare. Timp de mai bine de un deceniu discursul oficial avea să combată vulgaritatea şi sentimentalismul de „local", intimismul indiscret al sentimentelor umane exprimate în muzică, toate fiind etichetate drept rămăşiţe mic-burgheze ale muzicii oraşului de odinioară[3]. Inevitabil, se produce şi marginalizarea tangoului şi a valsului-boston, întrucât ritmul şi melodia lor erau considerate „mai lascive" şi «nesănătoase»"[4]. În 1964, într-un tratat de educaţie estetică, Nicolae Parocescu oferea şi o explicaţie pentru cenzura aplicată muzicii uşoare timp de aproape 20 de ani: „Fiind specifică oraşului, muzica uşoară a fost în genere sub influenţa burgheziei. Aceasta, mai ales în secolul nostru, rupe legăturile chiar cu propria ei tradiţie progresistă

---

murit. A compus în exil mai multe melodii pline de sarcasm care îi vizau pe liderii comunişti de la Bucureşti şi pe pe cei care colaborau cu regimul.

1. *România liberă*, anul V, nr. 1009 C, vineri 28 noiembrie 1947, p. 1.

2. ANIC, fond Ministerul Artelor şi Informaţiilor 1948-1950, dosar nr. 1/1948, ff. 67 v.-68.

3. Nicolae Parocescu, „Despre rolul muzicii în educaţia estetică", în vol. *Educaţia estetică prin artă şi literatură*, sub redacţia prof. Marcel Breazu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964, p. 243.

4. *Ibidem*, p. 242.

și creează o muzică ușoară după gusturi ce au la bază cele mai spontane reacții psihice. De aceea, în mod obișnuit, muzica ușoară avea odinioară tendința de a împrumuta din țările burgheze cu cele mai tipice aspecte de decadentism în special stilul șlagărelor și al muzicii de dans de tip comercial, care alimentau cele mai banale gusturi."[1]

Din 1948 se invocă obsesiv necesitatea renunțării la stilul cosmopolit, precum și nevoia de legătură cu tradiția populară, de întrepătrundere cu cântecul de mase. Documentele de partid și retorica oficială deplâng în mai multe rânduri folosirea unor instrumente muzicale „străine", occidentale, în detrimentul acordeonului, care este utilizat mai rar. Jazzul este tolerat, dar marginalizat, iar apoi, mai ales la începutul deceniului al șaselea, este supus atacului politico-ideologic. Într-o informație a Sectorului de Literatură și Artă, din 14 ianuarie 1952, se menționa că „în ultimele luni s-a mărit simțitor numărul manifestărilor muzicale cu programe de muzică ușoară. Aceste concerte cu caracter de estradă sunt iubite de oamenii muncii. [...] Dacă programele acestor concerte sunt în general bine alcătuite, fiind controlate de Comitetul pentru Artă sau de către Radio, forma în care sunt interpretate cântecele reprezintă de cele mai multe ori grave devieri formaliste, *pe linia jazzului american* [*s.n.*]. Aproape toate orchestrele de muzică ușoară care dau concerte de estradă întrebuințează cu prioritate instrumente specifice orchestrei simfonice și orchestrație adecvată realizând un «simfonism» de proastă calitate în locul coloritului orchestral specific de estradă, așa cum sunt orchestrele sovietice de acest gen. Unele orchestre – cum ar fi orchestra Geo Reiningher sau orchestra de muzică ușoară «București» au chiar aranjamentul în scenă după modelul orchestrelor americane care puteau fi văzute în filmele americane. [...] Un alt aspect al acestei devieri formaliste privește creația. În ultima vreme se scrie din ce în ce mai mult pentru trio vocal și orchestră de estradă. Chiar lucrări scrise inițial pentru voce și

1. *Ibidem*, p. 239.

orchestră au fost transpuse pentru trio. Armonia întrebuințată însă în aceste aranjamente pentru trei voci este de cele mai multe ori o armonie modernistă, care calcă în picioare orice tradiție clasică și duce la lichidarea melodiei. [...] Acest fel de armonie este caracteristică muzicii de jazz american. [...] Aceste devieri cosmopolite nu au fost încă luate în discuție și nu au fost combătute. [...] Propunem: 1) Uniunea Compozitorilor să organizeze o discuție în legătură cu influențele cosmopolite refugiate în muzica ușoară. La această discuție, pe lângă compozitori să fie invitați și interpreți de muzică ușoară și șefi de orchestre de estradă; 2) Comitetul pentru Artă și Comitetul de Radio să interzică cu desăvârșire promovarea muzicii formaliste, cu armonii caracteristice jazzului american, în concertele de estradă sau în emisiunile radiofonice; 3) Revista *Muzica* să publice un articol despre devierile cosmopolite în creația și interpretarea muzicii ușoare"[1].

Uniunea Compozitorilor din RPR

Indiferent că era vorba de muzică ușoară, operă sau folclor, accentul noilor autorități politice cădea pe lucrul în echipă/colectiv și pe combaterea individualismului. Probabil de aici a izvorât și preocuparea de a-i grupa pe compozitori la începutul anului 1948 în cenacluri care să fie mai ușor supravegheate de aparatul de partid, prin comisia de muzică a Comitetului de Artă și Cultură a Direcției ideologice din CC al PCR[2]. Aceste cenacluri nu erau

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 8–9.

2. Ședința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948 a avut pe ordinea de zi discutarea Raportului Comitetului de Artă și Cultură; au fost prezenți: Iosif Chișinevschi, Leonte Răutu, N. Moraru, Zaharia Stancu, L. Vass, Sorin Toma. Din document rezultă că Secția Producției, de pe lângă Comitetul de Artă, avea cinci comisii: de artă plastică, teatrală, de literatură, de pictură, de muzică, de coregrafie. „Lărgirea comisiilor s-a terminat [...] și s-au introdus unele noi forme de muncă de masă, de antrenare în muncă [a] unui număr din ce în ce mai mare

concepute ca asocieri spontane pe temeiul unor afinități, pe care autoritățile statului doar să le încurajeze, ci ca reuniri care să aibă și o dimensiune ideologică. Însă apariția acestor cenacluri și în viața muzicală românească nu a fost considerată suficientă. De aceea, în paralel, conducerea comunistă a exercitat presiuni majore, mai ales prin intermediul USASZ, asupra Societății Compozitorilor Români, condusă de marele compozitor Mihail Jora, devenit indezirabil[1]. Acesta din urmă, în răspăr cu linia conformistă a altor artiști și intelectuali, nu și-a renegat atât de ușor convingerile promonarhice și, după cum relatează Annie Bentoiu, „la Conservator, în ziua în care profesorii au trebuit să presteze jurământ către noua Republică, Mihail Jora (care în iunie 1947 își dăduse demisia din funcția de director) a luat cuvântul și a spus că ar trebui, oricum, recunoscute meritele fostei monarhii, după care a cerut un moment de reculegere, ca pentru un deces. Momentul a fost respectat, participanții s-au ridicat tăcuți în picioare, dar la 21 ianuarie [1948] Jora a fost suspendat din funcție «până la noi dispoziții», ca apoi la 14 februarie să fie comprimat definitiv. Avea să fie reintegrat în învățământ doar șase ani mai târziu"[2].

Sfidarea lui Mihail Jora nu a fost chiar atât de simplu de gestionat la nivelul SCEP, deoarece muzicianul nu părea șantajabil din punct de vedere politic, nu fusese asociat cu regimul legionar sau cu dictatura antonesciană, iar acest lucru iese în evidență și din discursul lui Petre Iosif de la ședința Biroului Secției Centrale de Educație Politică din 4 februarie 1948: „...aș vrea să vă vorbesc despre o chestiune gravă și serioasă. [...] Este vorba de Jora. Știți ce este cu el. A făcut înainte porcării[le] de care știți.

---

de membri. Astfel, săptămâna trecută s-a înființat «cenaclul scriitorilor»; de o lună de zile, «cenaclul compozitorilor din România», unde se organizează audiții vocale, unde vin compozitori cunoscuți și tineri"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 37/1948, f. 1.

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, p. 177.

2. Annie Bentoiu, *op. cit.*, p. 235.

Îl putem face praf. Nu ştiu dacă este bine. Trebuie să ne gândim că a refuzat să plece în Germania, în timp ce [George] Georgescu şi alţii au acceptat. A răspuns «ţara mea este cotropită, nu voi cânta pentru acei care au cotropit-o». E adevărat că e rudă cu [Grigore] Gafencu. [...] Pe de altă, dacă am sta de vorbă cu el [şi i-am arăta] ce a însemnat monarhia, poate ar putea să ne servească"[1]. Însă, după toate indiciile, Mihail Jora a refuzat – cel puţin în aceşti primi ani de regim comunist – să accepte pactul propus de reprezentanţii puterii şi o dovadă în acest sens este faptul că a rămas *persona non grata* la Societatea Compozitorilor Români (SCR), unde ocupa oficial funcţia de vicepreşedinte (în realitate, din cauza absenţei din ţară a lui George Enescu, Mihail Jora îndeplinea *de facto* calitatea de preşedinte[2]).

SCR a fost înfiinţată la 2 noiembrie 1920, fără nici un sprijin oficial, ca organism profesional, cu funcţii organizatorice şi administrative, menit să asigure: dezvoltarea creaţiei muzicale, tipărirea lucrărilor, audierea lor, apărarea intereselor compozitorilor[3]. Or, încă din anii 1945–1946 acest profil instituţional a intrat în contradicţie cu intenţiile conducerii PCR de a subordona din punct de vedere politic asociaţiile creatorilor din câmpul intelectual-artistic. Iniţial s-au făcut presiuni pentru afilierea SCR la USASZ şi la Confederaţia Generală a Muncii, etape care duceau aproape inevitabil spre aservirea politică[4], iar ulterior, mai ales din 1947, s-a încearcat dezbinarea şi politizarea Societăţii (prin vehicularea ideii organizării unei secţiuni de tineret a SCR)[5]. Asupra SCR a ajuns să se exercite un adevărat control, deoarece asociaţia compozitorilor trebuia să informeze USASZ asupra

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 37/1948, ff. 29–30.

2. V. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 14.

3. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, pp. 22–23.

4. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, pp. 15–16.

5. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, p. 142.

fiecărei ședințe, iar un delegat al Uniunii sindicale procomuniste participa la ședințe și intervenea, având o misiune politică; tendința era să se anihileze relativa autonomie a SCR și să se înhame Societatea la o mișcare sindicală dominată de PCR. (Ministerul Artelor, prin Ion Pas, predecesorul lui E. Mezincescu, a transmis lui Mihail Jora același mesaj al necesității sindicalizării.) În paralel, în vara lui 1947, în presă se derulau atacuri împotriva avocatului SCR, iar tânărul muzician Anatol Vieru decreta că Societatea este „singura asociație de tip vechi, reacționară". Ca urmare a presiunilor asupra SCR, la 23 septembrie 1947 Mihail Jora a fost aproape să-și dea demisia, dar comitetul de conducere i-a respins-o[1]. Poziția sa a fost aceea de a nu accepta discuțiile ideologice în cadrul SCR și de a refuza impunerile cu caracter politic în viața și creația muzicală (adică „munca politică", în limbajul epocii), manifestări care i-au atras învinuiri vehemente din partea autorităților și a cronicarilor muzicali care respectau linia partidului hegemonic. Consecvența sa estetică în creație a fost taxată drept atitudine „formalistă», „decadentă" și „reacționară". Începând cu data de 5 februarie 1949, Mihail Jora nu a mai frecventat ședințele SCR, astfel că se creau aproape toate condițiile pentru ca Matei Socor, compozitor cu trecut de ilegalist, să preia conducerea Societății[2].

Totuși, pentru succesul deplin al reorganizării SCR s-a apelat la intimidarea muzicienilor prin campanii de presă și prin diferențierea tipurilor de invitații de participare la adunarea de constituire a Uniunii Compozitorilor (cu sau fără drept de vot). Cu prilejul conferinței pe țară din 21–22 octombrie 1949, SCR a fost reformată pe baze sovietice, devenind Uniunea Compozitorilor din RPR (UCRPR). Înființarea Uniunii Compozitorilor și desființarea vechii Societăți au fost atent pregătite și supervizate de Direcția de Propagandă și Agitație[3]. De altfel, la eveniment

1. *Ibidem*, p. 149.
2. *Ibidem*, p. 177.
3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 99/1949, f. 1.

au participat atât Iosif Chişinevschi, cât şi Leonte Răutu, iar pe parcursul conferinţei nu au existat nici un fel de defecţiuni: statutul Uniunii a fost votat în unanimitate, iar în comitetul de conducere au ajuns compozitorii agreaţi de factorul politic (lipseau George Enescu şi Mihail Jora, care în mod oficial nu erau nici măcar simpli membri ai noii Uniuni!). Matei Socor a fost ales preşedinte al UC cu prilejul şedinţei Comitetului, la 28 octombrie 1949, iar Hilda Jerea devenea secretar (în fapt, a fost eminenţa cenuşie a Uniunii, un fel de secretar general, deoarece Socor deţinea şi conducerea Radiodifuziunii şi absenta uneori de la şedinţele Uniunii). Totodată, s-au constituit şi comisiile de creaţie ale UCRPR, numite şi comisii de triere[1]. Valentina Sandu-Dediu surprinde foarte bine modificările radicale ale cadrului organizatoric al creaţiei prin instaurarea definitivă a directivelor ideologice, favorizată şi de aceste comisii/birouri de creaţie: „nu a existat practic în România [între 1949 şi 1989] compoziţie în afara acestui organism [UCRPR]. Chiar şi compozitorii nemembri sau studenţii la compoziţie, în momentul când erau incluşi în vreun program de concert, trebuiau să-şi prezinte lucrarea respectivă birourilor de creaţie de la Uniune, pentru a obţine cel puţin calificativul «bun de difuzat», altfel piesa era interzisă. Astfel, marcată sub aparenţa controlului profesional, cenzura ideologică era permanent prezentă"[2].

Evident, aceste comisii de creaţie ţineau cont de cerinţele formulate la nivelul aparatului ideologic şi de multe ori respingeau lucrările muzicale prezentate de compozitori spre a nu fi acuzate ulterior de formalism şi de încurajare a muzicii decadente. Astfel, s-a ajuns la o situaţie în care numeroase creaţii autohtone nu au putut fi prezentate publicului, într-un context în care conducerea PMR şi Secţia de Propagandă pretindeau că susţin pe toate căile producţia românească, în contrast cu regimurile burgheze care tolerau imitaţiile după muzica occidentală, de factură

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, pp. 192–201.
2. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 17.

cosmopolită. Probabil pregătirile pentru *Săptămâna Muzicii Românești* (manifestare care a avut loc în septembrie 1951)[1] au scos în evidență și mai mult numărul mic al pieselor și lucrărilor aprobate spre difuzare de comisiile de creație timorate de presiunea factorului politic și uneori împinse spre exces de zel. Paradoxul este că, urmărind să evite acuzația de promovare a formalismului, aceste comisii au sfârșit prin a primi acest calificativ infamant în epocă, deoarece la nivelul Secției de Propagandă și Agitație se căuta un țap ispășitor care să răspundă pentru penuria de producție muzicală românească.

Acest lucru se vădește și dintr-o informare privitoare la activitatea Comisiilor de creație ale Uniunii Compozitorilor, emanată de la Sectorul de Literatură și Artă din cadrul Secției de Propagandă, datată 15 ianuarie 1952, care sublinia faptul că aceste organe de triere „nu-i ajută pe compozitori decât în foarte mică măsură": „Comisiile continuă să «îndrume» la întâmplare creația prin analiza fără discernământ a tuturor

1. Mai mulți istorici și critici muzicali au scos în evidență faptul că, în pofida dimensiunii ideologice a *Săptămânii Muzicii Românești*, manifestarea a încurajat creația autohtonă și chiar a contribuit la reabilitarea unor mari compozitori, între care chiar George Enescu. Motivația oficială a inaugurării acestei Săptămâni muzicale se regăsește în Hotărârea din 30 ianuarie 1951 a Secretariatului CC al PMR: „Pentru a face cunoscute operele de valoare ale compozitorilor din țara noastră, pentru a stimula creația noastră muzicală pe drumul însușirii celor mai bune tradiții ale muzicii clasice românești și folosirii inepuizabilului izvor pe care-l prezintă pentru dezvoltarea creației noastre muzicale muzica rusă și sovietică, se hotărăște ca în intervalul 22–30 aprilie 1951 să se organizeze *Săptămâna Muzicii Românești*." Manifestările muzicale plănuite erau variate: concerte simfonice, de cameră, de cor, de muzică populară, spectacole de operă, operetă și balet în orașele București, Cluj, Iași, Timișoara, Orașul Stalin (Brașov), Sibiu, Craiova, Arad și Târgu-Mureș. Încă de la început s-a stabilit că vor fi invitați pentru a participa la manifestări compozitori din Uniunea Sovietică și țări de democrație populară și că va fi organizat un concurs în scopul promovării celor mai bune cântece de masă. Programarea inițială a fost amânată pentru toamnă; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 24/1951, f. 1.

lucrărilor care le sunt prezentate, fără să ia în dezbatere sistematic acele lucrări care ridică problemele cele mai importante pentru genul respectiv, organizând în jurul acestora discuții creatoare mai largi. Practic, Comisiile de creație se țin în coada creației, transformându-se din organe arbitrale de triere a muzicii, cum erau înainte, în organe birocratice care înregistrează cu multă aproximație creația. *Aprecierile făcute de comisiile de creație asupra creației compozitorilor sunt de cele mai multe ori formaliste* [*s.n.*] sau cuprind confuzii și nu ajută deloc pe compozitor să îmbunătățească lucrarea sau să primească sfaturi pentru activitatea sa viitoare."[1] În continuare, documentul semnala următoarele: „Comisiile de creație fac și recomandări pentru primirea de noi membri în Uniunea Compozitorilor în urma lucrărilor examinate. Criteriile pentru primirea în Uniune sunt obiectiviste. [...] Componența pe care o au în prezent comisiile de creație nu garantează îmbunătățirea activității muncii de îndrumare. Compozitorii din cele patru comisii de îndrumare (corală, simfonică, de cameră și ușoară) se schimbă în permanență. De cele mai multe ori compozitorii membri de partid nu participă în comisiile de creație. Concluzie: Comisiile de creație în forma lor actuală dăunează activității de îndrumare a compozitorilor. Ele propagă o critică formalistă și jignitoare, frânează dezvoltarea creației noastre și îndepărtează pe compozitori de Uniune. Ele nu și-au înțeles rostul și au devenit organe birocratice care nu-și justifică existența. Propuneri: 1. Comisiile de creație ale Uniunii Compozitorilor să înceteze să mai depună vreo activitate până la viitoarea lor reorganizare. Conducerea Uniunii Compozitorilor să pregătească o ședință de analiză a activității comisiilor de creație pe baza unui referat întocmit de tov. Matei Socor. 2. Revista *Contemporanul* și *Muzica* să publice câte un articol de critică la munca comisiilor."[2] Imediat a venit și autocritica din partea UC, asumată chiar de președinte, Matei Socor, la Plenara din 22 februarie 1952,

1. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 15.
2. *Ibidem*, ff. 16–17.

când acesta a recunoscut că „s-au emis unele aprecieri greșite asupra unor partituri, unele au fost ținute în sertar, precum Oratoriul *Tudor Vladimirescu*, plimbat nejustificat de la o comisie la alta, și pierzându-i-se apoi urma"[1].

Aproape concomitent cu crearea Uniunii Compozitorilor a fost înființat și Fondul Muzical, prezidat de aceeași influentă Hilda Jerea, fond finanțat de stat și având menirea de a oferi muzicienilor condiții favorabile pentru creație prin comenzi, achiziții, ajutoare, pensii, împrumuturi, locuri de odihnă, cluburi, cantine, ateliere de reparat instrumente muzicale etc.[2] Poate chiar mai mult decât compozitorii, de pe urma Fondului a beneficiat puterea, care și-a asigurat docilitatea multor creatori, încurajați să se încadreze în limitele conformismului (stau mărturie zecile de producții închinate lui Stalin, Lenin, Gheorghiu-Dej și altor conducători comuniști, inventariate de muzicologul Octavian Lazăr Cosma[3]). Pe lângă această tentantă momeală, din punct de vedere financiar, existau atât presiunea conferințelor ideologice care îndemnau la obediență, cât și raportarea obsesivă la Rezoluția sovietică asupra problemelor muzicii, din februarie 1948. Fie din proprie inițiativă, pentru a-și dovedi fidelitatea față de partid, fie la sugestia Secției de Propagandă, Matei Socor a lansat la sfârșitul anului 1951 discuția în jurul elaborării unei Rezoluții autohtone despre dezvoltarea muzicii, care să aibă ca model documentul sovietic. Proiectul de Rezoluție a stârnit numeroase dezbateri în sânul Comitetului Uniunii, cu prilejul reuniunii din 4–5 februarie 1952 vădindu-se mai ales opoziția a doi compozitori,

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești*, p. 232.

2. *Ibidem*, p. 182.

3. *Ibidem*, pp. 202–203. Hotărârea Biroului Politic al CC al PMR privitoare la sărbătorirea a 70 de ani de la nașterea lui I. V. Stalin (21 decembrie 1949) a stimulat creația muzicală care propaga un deșănțat cult al personalității liderului sovietic. Documentul sublinia că „se va organiza o consfătuire cu compozitorii având drept obiectiv crearea de contacte și alte opere muzicale consacrate tov. Stalin"; ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 164/1949, f. 3.

Ion Dumitrescu şi Leon Klepper, faţă de preluarea tuturor comandamentelor ideologice care sugerau incriminarea unei întregi tradiţii muzicale[1]. Având de partea sa şi sprijinul politic şi tehnicile intimidării la momentul votului, Matei Socor şi-a impus propria perspectivă; Rezoluţia (*Despre dezvoltarea muzicii în RPR*), care îi incrimina din nou pe Mihail Jora şi Constantin Silvestri, a fost prelucrată în toată ţara în şcolile şi instituţiile muzicale.

Matei Socor a reuşit să se menţină în înalta funcţie de la UC şi să traverseze cu bine momentul devierii de dreapta din vara anului 1952[2] (era înrudit cu Ana Pauker) şi chiar a câştigat „concursul" pentru Imnul de Stat (a compus muzica Imnului[3]). Stenograma şedinţei Biroului Politic al CC al PMR din 29 decembrie 1952, la care au fost invitaţi: L. Răutu, Ofelia Manole, Constanţa Crăciun, M. Roşianu, N. Popescu-Doreanu şi compozitorul sovietic Revel S. Bunin, consilier pe lângă Comitetul pentru Artă, consemnează victoria lui Matei Socor. În timpul şedinţei au fost ascultate imnurile compuse de: Radu Palade, Dragoş Alexandrescu, Vasile Popovici, Ioan Chirescu şi două imnuri concepute de Matei Socor. Revel Bunin, în acord cu liderii comunişti români, a stabilit că „ultimul imn al lui Matei Socor este o afirmare de putere şi viaţă. [...] Este foarte frumos"[4]. Totuşi, epoca Matei Socor la UC se apropia de sfârşit, acesta urmând să piardă peste un an susţinerea din partea vârfurilor PMR, fiind nevoit să demisioneze la 1 martie 1954. La erodarea autorităţii lui au contribuit disputele cu ceilalţi compozitori (Mihail Andricu, Ion Dumitrescu ş.a.), precum şi marile nereguli financiare patronate de echipa sa (Hilda Jerea, Andrei Szekely). Într-un mod eufemistic,

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti*, p. 226.

2. V. discursul său din 27 iunie 1952 de înfierare a devierii de dreapta în volumul *Reconstituiri necesare. Şedinţa din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creaţie din România*, ediţie îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefaţă de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, pp. 166 şi urm.

3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 117/1952, ff. 18–21.

4. *Ibidem*, f. 21.

dus la extrem, biografii lui Matei Socor au surprins înainte de 1989 deriva jdanovistă a compozitorului cu trecut avangardist. Referindu-se la activitatea lui M. Socor din perioada 1948–1954, Grigore Constantinescu susținea în 1983 că acesta „a evitat – temporar putem spune acum – unele cuceriri de limbaj componistic pe care și le însușise în anii tinereții. [...] Matei Socor nu mimează și nici nu se instalează comod în acel flux istoric în care frontul componistic crea mari pasiuni, ci se angajează cu o hotărâre și inflexibilitate ce îi vor atrage deopotrivă aprecieri și ostilități. [...] Demersul social-politic al epocii anterioare [staliniste], în care a fost obiectiv implicat, rămâne ca fond al sintezei și concluziilor, câștigurile pe planul accesibilității apar îmbogățite de rememorarea experiențelor dintâi, iar dimensiunea *românească* [*s.n.*], permanentă la el, în gândirea prin sunete, devine primordială"[1].

Scriind în libertate, fără presiunea (auto)cenzurii, care este vădită la Grigore Constantinescu, Valentina Sandu-Dediu are ocazia să clarifice destinul artistic plin de autonegări și reveniri al lui Matei Socor: în interbelic s-a plasat în avangarda muzicală, prin interesul său pentru dodecafonism și pentru muzica lui Paul Hindemith (studiase și în Germania), după 1944, „muzica pe care o va scrie se va încadra cu strictețe, cu puterea exemplului, în granițele realismului socialist" și, în fine, în anii 1970 își redescoperă trecutul estetic. „O posibilă comparație a evoluției postbelice a lui Matei Socor cu cea (bine cunoscută, de altfel) a lui Hans Eisler va trasa aceeași linie, de la dodecafonia avangardistă la tonalul angajat politic"[2] – conchide Valentina Sandu-Dediu. În concluzie, Matei Socor era mai familiarizat decât alți compozitori cu ceea ce înseamnă disciplina de partid, spiritul de partid, dovadă că nu a fost victima unei campanii de presă susținute care să îi semnaleze gravele rătăciri, așa cum s-a întâmplat cu Alfred Mendelsohn, silit după 1948 să își revizuiască de mai multe ori operele. Matei Socor părea conștient de faptul că România repetă

1. Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 9.
2. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 14.

experienţa prin care a trecut şi viaţa muzicală din Uniunea Sovietică, unde un compozitor precum Dmitri Şostakovici, agreat iniţial de forurile comuniste, se poate trezi din senin că este acuzat de concepereа unei opere cu trăsături de „monstuozitate avangardistă"[1]. Învinuirea, care a apărut la 28 ianuarie 1936 într-un editorial din *Pravda* atribuit lui Andrei Jdanov, se referea la opera *Lady Macbeth din Mţensk*, montată la Balşoi Teatr din Moscova, şi era însoţită şi de alte critici majore: repudierea principiilor clasice, fondul sonor neadecvat pigmentat cu zgomote scrâşnite, stil primitiv, vulgar, de un naturalism dus la extrem, care „copiază muzica epileptică, convulsivă din jazz".

Pornind de la atitudinea comuniştilor români faţă de jazz, s-ar putea face din nou o paralelă cu desfăşurările din spaţiul sovietic. În anii 1920, anumiţi scriitori sovietici ataşaţi de puterea bolşevică au identificat jazzul cu erotismul decadent al burgheziei occidentale, iar spre sfârşitul deceniului trei, în timpul „revoluţiei culturale", Asociaţia Rusă a Compozitorilor Proletari a dus o campanie pentru interzicerea saxofonului[2]. În anul 1932, această Asociaţie este dizolvată, iar climatul din mediul artistic devine mai prielnic creaţiei, astfel încât formaţii străine de jazz primesc permisiunea de a efectua turnee în Uniunea Sovietică. După „Afacerea Lady Macbeth" trupele occidentale de jazz nu mai sunt acceptate, dar autorităţile tolerează acest gen muzical datorită popularităţii sale. Însă imediat după 1945, în contextul războiului rece şi al jdanovismului care a dominat spaţiul cultural, numeroşi muzicieni de jazz sunt arestaţi, jazzul ca atare este incriminat ca fiind o unealtă a „imperialismului american", iar saxofonul este interzis. Acest val al *jdanovcinei* se va resimţi şi în spaţiul românesc, însă cu o mică întârziere. Cum am subliniat, în anul

1. Pentru detalii, v. Sheila Fitzpatrick, „The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans", în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992, p. 187.

2. *Ibidem*, pp. 191–193.

1946, în timpul campaniei electorale, formațiile de jazz erau chemate să susțină lupta politică dusă de comuniști prin concerte pentru tineret date în grădini și piețe publice și prin intermediul Radioului, unde erau programate trupe de jazz. Peste câțiva ani, mai ales la începutul deceniului șase, la vârful propagandei comuniste s-a produs o reconsiderare, sub impactul campaniei împotriva jazzului din Uniunea Sovietică.

Momentul atacului împotriva lui Șostakovici avea să fie evocat și de ideologul Leonte Răutu într-un discurs din 5 februarie 1948, când îl oferea drept pildă fruntașilor propagandei de la București: „Cred că trebuie să dăm asaltul principal în problema criticii muzicale. În Uniunea Sovietică, în 1935 [*sic!*], unii tovarăși au scris câteva lucruri. *Pravda* a publicat un articol. În străinătate au început să țipe că bolșevicii închid artiștii. Care a fost urmarea acestei critici aspre? Artiștii s-au pus pe gânduri și au început să lucreze serios. Ar trebui să spunem acest lucru și artiștilor noștri. Să vadă critica noastră. Nu trebuie să umblăm numai cu mănuși, să spunem foarte frumos. Șostakovici, despre el era vorba în articolul din *Pravda*, a putut după această critică să creeze opere mari."[1] Până la urmă, conducerea PMR a imitat în mod servil politicile culturale antioccidentale puse în practică la Moscova și sugerate apoi statelor din Europa Răsăriteană satelizată, iar unii comentatori ai vieții muzicale atrași de demersul comparatist au subliniat că regimul comunist din România a avut accente mai violent-represive decât în țările vecine, fapt ce explică măcar în parte de ce artiștii români au pătruns ulterior cu mai mare dificultate în mediile muzicale occidentale[2].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 37.

2. Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944–2000*, p. 11.

Cinematografia – arta cea mai importantă

Cinematografia în perioada de tranziție de la „epoca veche" la filmul propagandistic

Contextul politic s-a răsfrânt puternic asupra evoluției cinematografiei naționale și implicit asupra regimului sălilor de proiecție. Convenția de armistițiu dintre România și Națiunile Unite, semnată la 12 septembrie 1944, prevedea la articolul 16 că prezentarea spectacolelor de teatru și a filmelor va fi efectuată în acord cu Înaltul Comandament Aliat (Sovietic)[1]. În 1945, filmele, cu excepția celor sovietice, erau supuse aprobării unei comisii speciale, Comisia de Control al Filmelor, care funcționa pe lângă Direcția Presei din cadrul Ministerului Afacerilor Străine[2]. Cenzura guvernamentală era dublată de una care funcționa la nivelul Partidului Comunist. Diriguitorii din Ministerul Propagandei aveau un rol de intermediari, întrucât participau și la întrunirile serviciilor de propagandă ale PCR. Ministerul Propagandei condus de Petre Constantinescu-Iași a avut un rol important în acest context dominat de interdicții, cenzură, autocenzură și oportunism. Unul dintre înalții funcționari ai acestui departament, George

1. Marin Radu Mocanu (coord.), *România – marele sacrificat al celui de al doilea război mondial*, vol. I, Arhivele Statului, București, 1994, p. 312.

2. Marian Petcu, *Puterea și cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 159. Activitatea cenzurii de până la 1945 a fost surprinsă de Dinu-Ioan Nicula, „Reflectări ale cenzurii cinematografice în presa interbelică", în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spațiul cultural românesc*, Editura Comunicare.ro, București, 2005, pp. 353 și urm.

Ivașcu, raporta în cadrul unei ședințe a responsabililor cu propaganda din PCR că atât Partidul Comunist, cât și Frontul Plugarilor au asigurat popularizarea noii legi privind înfăptuirea reformei agrare, adoptată de guvernul Petru Groza la 23 martie 1945, cu ajutorul a două caravane-cinema care s-au perindat prin sate[1]. Filmul proiectat se intitula chiar *Reforma agrară* și era regizat de cunoscutul cineast Jean Mihail[2].

În aceeași ședință, Iosif Chișinevschi, cel care avea să se afle pentru mai bine de un deceniu în fruntea propagandei comuniste[3], declara: „Mi se semnalează că în unele săli din periferie și în special din provincie rulează filme tendențioase, dar nu dispun de timp ca să mă interesez și de asta"[4]. Iar apoi același Chișinevschi continua să vorbească „despre munca la filme": „Filmele constituie unele din cele mai importante mijloace de propagandă. Tovii care lucrează la filme [trebuie] să înceapă să se gândească asupra obiectelor care ar trebui filmate, [să fie] filme din viața românească etc., filme optimiste, ca să putem transforma această ramură într-o pârghie serioasă de propagandă pentru mase"[5]. Această cuvântare a lui Chișinevschi se înrudește cu discursul oficial despre rolul cinematografiei care a dominat intervalul 1948–1964. În esență, acest discurs amintea în mod obsesiv că „acțiunea cinematografului asupra conștiinței maselor este intensă și neîntreruptă, cinematografia fiind arta cu cel mai mare

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1945, f. 10. V. și Cristian Vasile, „Cinematografia românească în perioada de tranziție de la «epoca veche» la realismul socialist", *1945–1949*, în *Arhivele Securității*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, Editura Enciclopedică, București, 2008, p. 315.

2. Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi. Obsedantul deceniu*, [vol. 1], Editura Meridiane, București, 1999, p. 155.

3. Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul și propaganda 1948–1953*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2005, pp. 113–115.

4. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1945, f. 20.

5. *Ibidem*, f. 23.

număr de spectatori. [...] Celebra frază a lui Lenin: «Cinematografia – arta cea mai importantă pentru noi» rezumă puterea cinematografului și, în același timp, definește atitudinea culturii socialiste față de cea mai tânără dintre arte"[1].

Această tentativă de a impune directivele comuniste, mai întâi prin intermediul Ministerului Propagandei, a neliniștit opoziția democratică, cu atât mai mult cu cât la începutul anului 1946 Partidul Comunist propunea un act normativ care stabilea și prerogative discutabile pentru Direcția cinematografică din acest minister. În ședința Consiliului de Miniștri din 28 februarie 1946, ministrul liberal Mihail Romniceanu – în răspăr cu colegii săi de cabinet – a predat secretarului general al guvernului o *Notă asupra Proiectului de lege pentru înființarea și organizarea Ministerului Informațiilor*, noua titulatură a Ministerului Propagandei. Mihail Romniceanu era de părere că proiectul amplifică atribuțiile Ministerului prin înființarea unor direcții și amintea de prerogativele sporite ale Direcției cinematografice, care căpăta și dreptul de a interzice funcționarea oricărei săli de proiecție[2].

Utilizarea electorală a filmului

Dat fiind contextul electoral, disputa dintre partidele istorice și guvern s-a accentuat. La 17 mai 1946 s-a creat Blocul Partidelor Democrate (BPD), un bloc politic format în jurul Partidului Comunist, iar din Planul pentru desfășurarea campaniei electorale n-a lipsit capitolul ce pomenea de utilizarea politică a cinematografiei. Peste trei săptămâni, la 29 mai 1946, în cadrul ședinței Biroului Politic al CC al PCR, Miron Constantinescu a prezentat „un scurt plan pentru campania electorală", care includea și echipe

1. *Cf.* Ana Maria Narti, *Contribuția cinematografiei la educația estetică*, în Marcel Breazu (coord.) *Educația estetică prin artă și literatură*, Editura Academiei RPR, [București], 1964, pp. 169–170.

2. ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme, 1944–1959, dosar nr. 2/1946, f. 168.

electorale ale tineretului care „să nu aibe în programul lor numai discursuri, numai un program politic, ci să vie cu brigăzi de muncă, cu echipe teatrale, artistice, muzicale (coruri, orchestre)"[1]. Proiectul comunist de organizare a propagandei în a doua parte a anului 1946 prevedea că „în campania electorală trebuiesc folosite toate pârghiile de propagandă orală și scrisă". Pe lângă adunări, propagandă individuală, figura – la punctul 5 – și folosirea cinematografului, atât a celui *staționat* (săli de proiecție), cât și a celui *ambulant*[2] (caravane cinematografice), în condițiile în care opoziția era privată de asemenea mijloace. Proiectul sus-amintit mai cuprindea: realizarea a 500 de diapozitive pentru cinematografe atât în capitală, cât și în provincie. Temele care trebuiau abordate erau: prezentarea la vot, realizările guvernului, popularizarea platformei, combaterea reacțiunii politice[3], grupată în jurul PNȚ și PNL. Un întreg capitol al proiectului era consacrat chiar *Propagandei prin film*: „Se vor aduce să ruleze în capitală și restul țării filme cu caracter democratic [procomunist], sovietice, franceze, cehe etc. Este gata filmul despre reforma agrară cu un fir istoric (1907). [...] Se lucrează la un film privind muncitorimea și unul privind cărturarii, [la] un film de scurt metraj asupra frăției între popoare. La începutul lui iulie [1946] va fi gata un film în desene, [o] satiră antireacționară, cu conținut social, privind țărănimea."[4]

Filmul de desene animate la care se referea Proiectul, scurtmetrajul intitulat *Pățania lui Ion*, cu subtitlul *Poveste tristă, dar adevărată*, a fost realizat cu aportul graficii lui Jean Moraru și – cum au remarcat istoricii de film – avea un mesaj propagandistic extrem de străveziu. Spectatorului, care peste câteva luni avea să se prezinte la urne, i se prezentau alegerile din România anilor 1930, din perspectiva omului simplu, a lui Ion. Înșelat

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 37/1946, f. 21.
2. *Ibidem*, f. 23.
3. *Ibidem*, f. 29.
4. *Ibidem*.

de promisiunile electorale ale boierului, acesta îl votează. Însă după alegeri, în vreme ce, în Parlament, senatorii moţăie în fotolii, Ion merge la boierul politician pentru a-şi cere drepturile, dar este dat afară fără menajamente[1]. Mesajul filmului de animaţie era evident: „Ignoraţi propaganda partidelor istorice, votaţi Soarele, semnul electoral al BPD!" La 11 octombrie 1946, cu prilejul şedinţei de instructaj cu activul Secţiei Centrale a Educaţiei Politice, când s-a discutat campania PCR în vederea alegerilor, Iosif Chişinevschi a remarcat faptul că: „în prima fază a campaniei electorale a dat rezultate strălucite o nouă formă de propagandă: echipele culturale şi teatrale. S-a dovedit în nenumărate locuri [că] unde nici propaganda noastră, nici propagandiştii altor partide nu au putut pătrunde, echipele teatrale au pătruns, iar de pe urma venirii lor s-au putut obţine poziţii noi. [...]. Priviţi numai bogăţia de echipe ce avem [*sic!*]: 800 echipe teatrale, 400 echipe culturale mixte, 800 coruri, 250 fanfare, 450 orchestre, 460 [*sic!*] caravane cinematografice"[2]. Probabil, ultima referire la caravanele cinematografice este fie o eroare de dactilografiere, fie o evidentă exagerare. Mai degrabă se poate trage concluzia că mai multe caravane au proiectat filme în 460 de localităţi. Singurul neajuns identificat de responsabilii propagandei comuniste era acela că echipele enumerate mai sus nu au lucrat sub un comandament unic, iar forţele au fost relativ risipite[3]. Acelaşi Iosif Chişinevschi aprecia că rezultatele obţinute datorită prezenţei caravanelor cinematografice au fost „deosebit de bune, în special filmele scurte [au dat rezultate], filmele grele nu prea au fost înţelese. Au fost cazuri unde ţăranii au rugat să se ruleze de două şi trei ori un film. În general, [filmele scurte] au o mare influenţă şi au spulberat propaganda reacţionarilor. [Acest fapt] a uşurat şi munca îndrumătorilor. Odată cu caravanele s-au dus şi îndrumători şi au dus o muncă de lămurire. Acum lucrează

1. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 127.
2. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 52/1946, ff. 17–18.
3. *Ibidem*, f. 17.

echipe sovietice pentru filmarea unui sat din Făgăraș. În general, am spus, merge foarte bine. Au fost numai acele două cazuri de atac împotriva caravanelor. Au fost unele mici distrugeri, dar în general a mers bine. Acum avem câteva filme de propagandă"[1].

Începuturile uniformizării. Sovromfilm

Anul 1947 a adus un control și mai accentuat asupra cinematografiei și, în general, asupra regimului spectacolelor publice, iar acest lucru s-a vădit mai ales în toamnă, când, imediat după conferința de constituire a Cominformului de la Sklarska Poreba, presa comunistă solicita imperativ *Să înceteze propaganda imperialistă pe ecrane*. Ziarul *România liberă* din 23 noiembrie 1947 își instiga cititorii împotriva responsabililor de la Cinema Trianon, unde rula un jurnal de actualități în care, chipurile, s-ar fi făcut „o deșănțată propagandă" proocidentală[2]. În plus, oficiosul comunist își manifesta indignarea contra „apariției simultane pe trei ecrane ale capitalei a cunoscutului agent al trusturilor din Hollywood, Robert Taylor, lamentabil scandalagiu fascist și denunțător al colegilor săi". Acest film în care juca și Robert Taylor, actor de orientare conservatoare[3], a și fost scos de pe afiș „la insistențele presei", după cum pretindea *România liberă*[4].

După toate probabilitățile, din cauza acestui context politic dominat de intenția Moscovei de a impune o uniformitate ideologică în răsăritul Europei, un film important, *Fata de pe Olt*, la care au lucrat Traian Popescu-Tracipone și Nell Cobar (coscenarist și director artistic) nu a mai ajuns pe ecrane în epocă, ci a rulat doar într-un circuit închis, fiind văzut doar de cadre din aparatul politic al armatei și de oficialități din guvern și din

1. *Ibidem*, f. 24.

2. V. *România liberă*, nr. 1005 C, duminică 23 noiembrie 1947, p. 1.

3. Dan Georgakas, „Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left", în *Cineaste*, vol. 30, Iss. 4, Fall 2005, pp. 70–71.

4. *România liberă*, nr. 1005 C, duminică 23 noiembrie 1947, p. 2.

parlamentul ales prin fraudă[1]. *Fata de pe Olt* era un film cu o temă care nu părea să sfideze propaganda comunistă. Pe scurt, subiectul filmului era următorul: un tânăr de la țară, Ion, se îndrăgostește de Măriuca, o fată cu zestre, însă mama iubitei sale nu dorește să aibă un ginere sărac. Ion pleacă în armată, unde se remarcă prin acte curajoase, între care și prevenirea deraierii unui tren, fapte pentru care este și decorat. Iubita lui, care printre altele citea și publicația de propagandă *Glasul Armatei*, obține de la mama sa acceptul de a se căsători cu bravul soldat. Finalul înfățișa o horă campestră[2]. Tema era una conformistă, dar se pare că cenzorul politic a sesizat un element care devenea subversiv: frumusețea peisajelor și a dansurilor filmate în culori crea un antagonism supărător cu filmul *România* (documentar sovietic de lungmetraj realizat în 1947 de V. Beliaev), în care țara era prezentată în imagini sumbre, ca un stat învins[3]. Caricaturistul Nell Cobar, celebrul autor de filme de animație de mai târziu, a primit și unele sancțiuni din cauza acestui film: a fost imediat criticat într-o ședință plenară a redacției de la *România liberă*, unde lucra, și a primit o muncă de reabilitare de șase luni, ca secretar de redacție de noapte[4]. Dar eșecul filmului avea să-l urmărească pe caricaturist și în anii următori. În anul 1948 a început procesul de verificare a membrilor PMR, iar Nell Cobar a fost exclus din partid tocmai din cauza peliculei sus-amintite, care i-a atras din partea subcomisiei de verificare eticheta infamantă de „carierist și oportunist".

Începând din 1948, imediat după înlăturarea monarhiei, în ministere și în alte structuri ale administrației centrale și locale, comemorările și aniversările comuniste trebuiau respectate și onorate cu strictețe, fiind însoțite de proiecția unor filme zise „progresiste", cu precădere sovietice. Într-un document emis

1. Traian Popescu-Tracipone, *Amintiri despre film și eroi*, Editura Militară, București, 1990, p. 65.
2. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 125.
3. *Ibidem*, p. 124.
4. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 30.

de PCR, Sectorul Ministere, Secția Educație Politică, un raport de activitate pe luna ianuarie 1948, se consemna faptul că: „Cu ocazia comemorării lui Lenin pe linie de ARLUS, la cinci ministere s-au proiectat filme progresiste, iar la celelalte – program cultural. Au fost îndrumați salariații la filme progresiste: *În numele vieții* – 500 [de] salariați, la *Rădăcini adânci* – 460 [de salariați] de la Industrie și Comerț."[1] Această strategie a „îndrumării" angajaților către anumite filme, care să fie vizionate în comun, avea să se generalizeze. Reorganizare, centralizare și etatizare erau termeni la ordinea zilei atunci când se abordau problemele cinematografiei din punct de vedere instituțional. De altfel, 1948 a reprezentat anul naționalizării și în acest sector cultural. *Filmul Popular* – care inițial a fost o Societate Anonimă dirijată de conducerea comunistă („îndrumată și sprijinită de PCR") și care avea drept scop subminarea caselor de distribuție particulare și a reprezentanțelor străine, beneficiind de dreptul de a importa filme și de a participa la exploatarea unor săli de cinematograf – s-a transformat, în iunie 1948, într-o societate de stat[2], sub numele Cinexfilm. De asemenea, mai multe întreprinderi cinematografice deveneau unități de stat.

Factorii de decizie de la vârful Partidului Comunist și din guvern preluau un model sovietic, iar în paralel creșteau puterile Sovromfilm-ului, societate mixtă sovieto-română care a funcționat începând din 1946[3]. În februarie 1949 a fost creată întreprinderea Romfilm, societate de stat care se ocupa cu exploatarea rețelei cinematografice, producția și difuzarea filmului și care

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 46/1948, f. 3.

2. Mihai Duțu, *Aspecte ale spectacolului și repertoriului cinematografic*, în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino și Manuela Gheorghiu, București, ASSP, Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, 1976, p. 37.

3. „Sovromurile", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, București, CPADCR – Editura Humanitas, 2007, p. 217.

înlocuia Cinexfilm şi ONC. Numai că, la puţin timp de la înfiinţarea sa, înalţi demnitari din guvern şi Ministerul Artelor propuneau chiar Comitetului Central suprimarea Romfilm şi topirea ei în cadrul Sovromfilm, „în dorinţa de a da o dezvoltare cât mai mare producţiei naţionale cinematografice şi difuzării filmului sovietic în special". Acest lucru ar fi însemnat ca Sovromfilm să primească exclusivitatea creaţiei şi distribuirii filmelor pe teritoriul românesc[1]. Potrivit aprecierilor unor istorici, întemeierea Sovromfilm se înscria în vasta acţiune de rusificare a culturii române, alături de ARLUS, Editura Cartea Rusă şi Muzeul Româno-Sovietic[2]. În acelaşi timp, filmele americane şi cele occidentale, în general, constituiau raritäţi în programul cinematografelor. Contactele tradiţionale, vechi de 50 de ani, cu lumea artistică franceză au fost şi ele drastic limitate[3]. Sovromfilm a fost desfiinţat abia în anul 1952, când s-a transformat de fapt în Direcţia Difuzării Filmelor, încă o dovadă a rolului major jucat de societatea mixtă în cadrul distribuţiei şi nu numai. Se poate constata că A.A. Bratuha, conducătorul Sovromfilm-ului[4], alături de alţi consilieri sovietici din domeniul filmului, erau des consultaţi şi ascultaţi de responsabilii români din zona cinematografiei. Din bilanţurile întocmite de SPA, reiese că în intervalul 1948–1952 au fost în ţară 14 specialişti şi consilieri sovietici pentru diferite ramuri ale producţiei de filme[5]. Din documentele păstrate în fosta arhivă a CC al PCR rezultă că – în primăvara anului 1948 – cei care răspundeau de destinele filmului românesc

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 87/1949, f. 40.

2. Florian Banu, *Asalt asupra economiei României. De la Solagra la Sovrom (1936–1956)*, Bucureşti, Editura Nemira, 2004, p. 141.

3. Anne Jäckel, „France and Romanian Cinema, 1896–1999", în *French Cultural Studies*, vol. 11, 2000, p. 413.

4. Probabil este vorba despre Aleksandr Bratuha, operator de imagine şi regizor sovietic; uneori, numele său este transcris sub forma *Bratucha*.

5. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 287.

în cadrul Ministerului Informațiilor nu acționau decât după o prealabilă întrevedere cu „tovarășul Bratuha". Din perspectiva celui din urmă, Sovromfilm avea un singur scop: „să propage filmul sovietic în România", iar pentru difuzarea lui era destul să existe, la fel ca în alte țări, un intermediar precum Sovexportfilm. „În ce privește cinematografia română – nota Natalia Mustață, funcționară în cadrul Ministerul Informațiilor –, el [Bratuha] e convins că lucrul cel mai bun este ca totul să fie centralizat într-o singură mână, în mâna statului."[1] La sfârșitul anului 1948, Sovromfilm a deschis în mai multe orașe ale țării cinematografe cu caracter special, care au fost botezate „Timpuri noi" și care aveau menirea să prezinte în versiune românească actualitățile zilei din URSS, filme documentare și de știință popularizată. Încasările obținute de aceste cinematografe erau împărțite între partea română și cea sovietică, însă cea dintâi trebuia să suporte singură toate cheltuielile de întreținere și de altă natură[2].

Una dintre propunerile formulate de A.A. Bratuha era aceea ca și jurnalele Oficiului Național Cinematografic (ONC) să fie difuzate tot de către Sovromfilm, aceasta în condițiile în care oricum exista un acord asupra editării în comun a jurnalului „Actualitățile Săptămânii" încă din vara anului 1947[3]. Pentru ca impactul asupra spectatorilor să fie cât mai mare și ca propaganda să fie eficientă, Ministerul Informațiilor sugera ca popularizarea celor mai importante evenimente din URSS să se realizeze prin intercalarea subiectelor românești cu cele sovietice, făcându-le astfel mai accesibile și mai asimilabile pentru publicul românesc[4].

Nu știm foarte multe lucruri nici despre contextul înființării, nici despre desființarea Sovromfilm, cum nu cunoaștem nici

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 139/1948, f. 2.
2. Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română, 1948–1950. Transformări instituționale*, Editura BIC ALL, București, 2005, pp. 445–446.
3. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 139/1948, f. 3.
4. *Ibidem*.

aspecte esențiale din existența Sovromurilor în general (după toate probabilitățile, o parte din arhive a rămas în România și s-a aflat în custodia Ministerului de Finanțe, fiind inaccesibilă cercetătorilor). Din spusele lui Iosif Chișinevschi și ale Anei Pauker rezultă că Sovromfilm funcționa și era organizat în mod diferit de celelalte Sovromuri, cel puțin până la sfârșitul anului 1949[1]. Ipoteza lansată de Florian Banu în monografia sa dedicată societăților mixte româno-sovietice este aceea că unul dintre obiectivele principale ale Sovromfilm ar fi fost acela de a schimba preferințele publicului spectator din România dinspre creațiile artistice occidentale spre cele sovietice sau prosovietice și procomuniste. Soluția Sovromfilm s-ar fi dovedit neviabilă, lucru care s-a vădit prin faptul că a fost primul Sovrom desființat, în 1952[2]. Un referat din 1951 cu privire la cinematografele din căminele culturale pare să confirme această ipoteză; documentul precizează că la aceste cămine și GAC-uri sunt 926 aparate de cinematograf pe film de 16 mm, din care funcționează doar 844, iar fabrica Tehnocin nu le poate repara[3]. Sovromfilm – instituția care programa filme pentru cinematografele sătești – încasa de la acestea o anumită locație. Dar, de multe ori, pentru căminele culturale din mediul rural era foarte greu să achite această locație, deoarece aveau un număr redus de spectatori. S-a ajuns astfel în situația ca cinematografele căminelor și cele ale GAC-urilor să datoreze Sovromfilm-ului peste 12 milioane de lei. În aceste condiții, Secția ideologică a CC al PMR semnala faptul că Sovromfilm difuza de mai multe ori același film, nu populariza filmele importante, trimitea cópii uzate și pelicule

1. V. Stenograma ședinței Secretariatului CC al PMR din 6 decembrie 1949; *Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR 1949,* vol. II, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, București, 2003, p. 603.

2. Florian Banu, *op. cit.*, p. 142.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 74.

netraduse. „Deci – conchidea referatul din 1951 – este necesar un proiect de hotărâre a Consiliului de Miniștri care să stabilească cine răspunde direct de aparatele cinematografelor sătești."[1]

În legătură cu sfârșitul societății Sovromfilm mai dispunem de o Scrisoare din 4 septembrie 1951, semnată de Niculae Bellu, președintele Comitetului pentru Cinematografie de pe lângă Consiliul de Miniștri, și adresată lui Ivan G. Bolșakov, ministrul Cinematografiei din URSS, legată de propunerea sovietică transmisă prin A.A. Bratuha, reprezentant al Sovexportfilm și director general al Sovromfilm, privind încetarea activității Sovromfilm și predarea sarcinilor de difuzare a filmului către un organ creat de Comitetul Cinematografiei de la București. Colaborarea româno-sovietică era însă apreciată la superlativ, amintindu-se că, datorită Sovromfilm, numărul spectatorilor pentru filmele sovietice a crescut de la 12 milioane de spectatori, câți erau în 1947, la 64 de milioane în 1950[2].

Problemele de difuzare a filmului

Pe lângă accesibilitatea acestor filme mai exista o problemă, aceea a difuzării, chestiune care s-a și aflat pe agenda Biroului Direcției de Propagandă și Agitație în ședința din 15 mai 1948. Sub președinția lui Iosif Chișinevschi s-a hotărât înființarea Asociației Prietenii Filmului, cu motivația că „e nevoie de o asociație care să cultive și să propage gustul pentru filmele bune, pentru vizionarea colectivă etc."[3] Chișinevschi a revenit asupra acestei chestiuni la 26 mai 1948, insistând asupra metodelor optime de difuzare a spectacolelor de cinema (cu precădere sovietice).

---

1. *Ibidem*, ff. 74–76.
2. *Ibidem*, dosar nr. 71/1951, f. 6.
3. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 8; proces-verbal al ședinței Biroului Direcției de Propagandă și Agitație din 15 mai 1948. Ședința a fost prezidată de Iosif Chișinevschi și la ea au mai participat: Mihail Florescu, Nicolae Goldberger, Dumitru Mihalache, Leonte Răutu, Mihail Roller, Ladislau Vass.

În expunerea pe care a făcut-o în fața activului Direcției de Propagandă și Agitație, și-a contrazis subordonații: „Într-o singură privință nu sunt de acord: ca organizațiile de partid să difuzeze bilete. Nu putem transforma [nici] org[anizațiile] de partid, nici sindicatele în plasatori de bilete. E greșit. Voi căuta să clarific această problemă. Noi am luat această inițiativă, de comun acord cu tov. Natașa [probabil Natalia Mustață, sus-menționată, de la Ministerul Artelor și Informațiilor, *n.n.*], de creare a unei asociații, după modelul Asociației Prietenii *Scânteii*, Asociația Prietenii Filmului. Această Asociație să îndeplinească și această sarcină. Fiecare comitet de fabrică, fie responsabilul cultural, prin organele imediat superioare, poate să aranjeze un spectacol-două pentru fabrică cu un preț redus și în loc să ruleze o singură dată cu sala aproape goală, să ruleze de două-trei ori și nu pierde nici filmul, și muncitorii văd un film sovietic"[1]. Cunoscutul ideolog a mai precizat că, în teritoriu, Comisiile de artă ale DPA trebuie „să-și îndeplinească îndatoririle vechi și să vegheze și să îndrumeze întreaga activitate artistică din localitatea resp[ectivă]. [Să vegheze la] cum se lucrează. În cadrul secțiunii propagandei și agitației să țină legătură cu tovii de la sindicate, de la UTM, din toate org[anizațiile] de masă. Să controleze materialul, să le ajute, să-l îndrumeze în direcția să lupte împotriva tendințelor care sunt în multe județe, mai ales în Ardeal, de a introduce elemente burgheze, reacționare în teatre, în cinematograf, în muzică. În linii mari, tovii se pot orienta după *Flacăra* – mi se pare [că] azi e mai bună sau [că] puțin s-a îmbunătățit. Desigur, în primul rând, după pagina culturală din *Scânteia*"[2].

Dincolo de anumite carențe în difuzarea filmului, propaganda se lupta și cu mentalitatea „mic-burgheză", realitate reflectată și de un raport din 28 mai 1948 cu privire la situația unor cinematografe sindicale. „În vederea educării maselor în spirit politic

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 116.

2. *Ibidem*, f. 117.

– se menționa în document –, s-a hotărât ca în fiecare săptămână să ruleze cel puțin un film sovietic. Trebuie, de asemenea, ținut cont de faptul că mentalitatea mic-burgheză, care nu se poate schimba așa de ușor, îndepărtează o parte din publicul spectator care, de multe ori, nu înțelege tâlcul adânc al artei populare, izvorâtă din lupta contra exploatării"[1]. Propaganda pretindea că odată cu naționalizarea mijloacelor de producție, de la 11 iunie 1948, această exploatare a dispărut. Ca un fel de preludiu al naționalizării în domeniul filmului, la 30 iulie 1948, printr-un act normativ se stabilea că șase importante întreprinderi cinematografice – *Capitol*, *Victoria*, *Grădina Vox*, *Leonida*, *Gioconda* (București), *Fantasio* (Constanța)[2] – aparțin statului. Peste câteva luni, prin decretul nr. 303 din 2 noiembrie 1948, se naționaliza întreaga industrie cinematografică și se reglementa comerțul cu produse cinematografice – numai în București au fost deposedați 64 de proprietari de cinematografe, acestea din urmă devenind „bunuri ale întregului popor"[3]. Naționalizarea industriei cinematografice a fost socotită de istoriografia de până în 1989 ca un moment de cotitură și toate periodizările aplicate istoriei filmului au ținut cont de ea[4].

Însă, spre deosebire de URSS, în România nu exista în 1948 un Minister al Cinematografiei, de problemele filmului răspunzând Ministerul Artelor și Informațiilor, care avea în structura sa o direcție de specialitate. La rândul său, Ministerul depindea de Direcția de Propagandă și Agitație a CC al PMR, iar activitatea sa era supusă monitorizării. Ni s-a păstrat un proces-verbal al ședinței din 6–7 iunie 1949 în care s-a discutat activitatea

1. *Ibidem*, dosar nr. 139/1948, f. 21.

2. *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 174, vineri 30 iulie 1948, p. 6238.

3. Marian Petcu, *op. cit.*, pp. 168–169.

4. V. Ecaterina Oproiu, „Un sfert de veac de film românesc", în *Cinematografia românească, 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu, ASSP, Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, București, 1976, p. 10.

Ministerului Artelor. Cu acest prilej, ministrul Eduard Mezincescu a raportat superiorilor de la CC al PMR realizările și neajunsurile din domeniul producției și difuzării filmului. La capitolul *realizări* el trecea dezvoltarea rețelei de cămine culturale și dotarea lor cu aparate de proiecție[1]. Ca urmare a lărgirii rețelei de proiecție, numărul spectatorilor a crescut de la 600 de mii la două milioane. La fel de important pentru ministru era faptul că 75% din filme erau sovietice. Însă discursul lui Eduard Mezincescu era contradictoriu, deoarece, după ce remarca faptul că „lipsurile din centrele industriale au fost îndreptate, acestea acuma primesc filme bune", adăuga că „rețeaua din provincie pentru filme normale este slabă, sunt numai 447 [de] cinematografe în toată țara"[2]. E. Mezincescu preciza și faptul că: „Starea rețelei este proastă, aparatele [sunt] uzate, sălile – proaste, periculoase. Este nevoie de investiții pentru reînnoirea utilajului, de o campanie de construcții. Ministerul de Finanțe n-a rezolvat problema impozitului pe cifra de afaceri, [iar] sistemul actual lovește în posibilitatea de a difuza filmul; trebuie o degrevare la centrele mici, [ca] să fie o gradație între centre."[3] Într-o adresă a sa către DPA, Eduard Mezincescu admitea că la întocmirea Planului de stat pe anul 1949 s-a acordat o deosebită atenție cinematografiei, care a primit alocări bugetare pentru construcția studiourilor cinematografice și pentru achiziționarea din URSS a unei cantități importante de echipament și materiale destinate extinderii rețelei de proiecție. Însă, pe de altă parte, menționa faptul că Ministerul Artelor și Informațiilor nu poate onora costurile implicate de acordul comercial încheiat la Moscova în ianuarie 1949, prin care s-au achiziționat pentru cinematografie materiale în valoare de 276 019 616 lei, deoarece partea română dispune doar de 92 de milioane de lei[4].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 1.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 87/1949, ff. 1–2.

Filmul și combaterea prejudecăților religioase

Dar, dincolo de problemele ce decurgeau din starea proastă a aparatelor de proiecție, din absența unei finanțări mai consistente, noua cinematografie avea de luptat cu un alt adversar, poate la fel de redutabil. Religia era privită ca o ideologie concurentă, poate ca cel mai insidios competitor doctrinar după suprimarea partidelor politice. Credința în entități supranaturale, în zei, în spirite, în „Împărăția Cerurilor" – cum era definită religia[1] – trebuia îngrădită. Dacă fabrica de vise de la Hollywood, cu zeii săi, nu îi mai putea fascina pe români, din cauza suprimării difuzării filmelor americane, competiția cu „zeii" religiei era mai complicată. În concepția autorităților comuniste, participarea la slujbele religioase, la pelerinaje, precum și influența majoră pe care o aveau sărbătorile creștine (Învierea, Nașterea Domnului) îi distrăgeau pe români de la construirea socialismului, de la frecventarea ședințelor de partid, insuflându-le atitudini „reacționare" etc., incompatibile cu profilul moral pe care trebuia să îl aibă *omul nou*. Încă din 1948, la vârful PMR s-a pus problema deplasării atenției publice dinspre sărbătorile de Paști spre aniversarea de la 1 mai, Ziua Muncii, și dinspre Crăciun spre Anul Nou și aniversarea proclamării Republicii (30 decembrie). Puterea comunistă a moștenit de la vechiul regim două zile libere pentru salariați atât de Paște, cât și de Crăciun, sărbători legale care nu erau ușor de înlăturat[2]. Prin urmare, Secția de Propagandă a elaborat mai multe planuri de contracarare a acestor manifestări de atașament față de tradiție, iar filmului i s-a distribuit un rol pe măsură. Într-o adresă a CC al PMR către toate comitetele județene din subordine – Circulara nr. 31 din 5 aprilie 1950 – se transmiteau

1. *Dicționar politic*, întocmit sub redacția lui B.N. Ponomarev, București, Editura Politică, 1958, p. 535.

2. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 165/1950, f. 51; v. și Cristian Vasile, *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist*, Editura Curtea Veche, București, 2005, pp. 229–230.

următoarele directive: „Cu prilejul zilelor de Paşti, Comitetele de partid judeţene vor lua următoarele măsuri: în ziua de 8 aprilie, în întreprinderi, se va lucra până la orele 14.00. Magazinele şi cooperativele vor fi deschise până la orele 21.00. [...] Caravanele cinematografice vor fi programate în cursul celor trei zile (9, 10, 11 aprilie), în aşa fel încât să cuprindă cât mai multe comune, prezentând filme documentare, artistice, româneşti şi sovietice."[1] Evident, cinematografele mobile erau însoţite şi de conferenţiari propagandişti care popularizau discursul ateist. Tot la nivelul Comitetului Central al Partidului s-au elaborat mai multe *propuneri în legătură cu munca de propagandă şi agitaţie în vederea răspândirii cunoştinţelor ştiinţifice şi combaterii misticismului şi a superstiţiilor*. Pentru a încuraja procesul de emancipare de sub imperiul prejudecăţilor religioase, Direcţia de Propagandă şi Agitaţie propunea încă din 1949 ca Ministerul Artelor şi Informaţiilor să realizeze un film de combatere a superstiţiilor, care persistă mai ales la sate, şi să se preocupe de proiecţia în mediul rural, prin intermediul caravanelor cinematografice, a filmelor documentare sovietice în care, pe de o parte, este surprins caracterul nociv al prejudecăţilor religioase şi, pe de altă parte, predomină pledoaria pentru teoriile ştiinţifice, ateiste, dezvoltate în URSS[2]. Guvernul Groza s-a conformat şi a importat din Uniunea Sovietică numeroase elemente de infrastructură cinematografică, direcţionate imediat spre mediul rural, unde aveau să fie proiectate filmele cu conţinut ateist. Prin Adresa nr. 648/1949 Ministerul Artelor raporta DPA că guvernul: „a comandat în URSS 600 de aparate de film îngust dintre care 500 de aparate au şi sosit în ţară şi au fost instalate aproape în totalitatea lor la căminele culturale. Pentru anul viitor [1950] se prevede comanda a încă 900 de aparate de film îngust. [...] În mod special, guvernul RPR ar dori ca în seria filmelor documentare

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 2/1950, f. 75.

2. *Ibidem*, dosar nr. 7/1949, ff. 1–3.

ce ar urma să fie trimise să fie incluse filme de popularizare a cunoștiințelor științifice în mase"[1].

Conform logicii totalitare, nici lucrătorii din cinematografie nu puteau fi legați în vreun fel de viața religioasă. Inițial din cauza unei acute lipse de cadre calificate (scenariști, operatori de imagine, ingineri de sunet, tehnicieni etc.), fuseseră acceptați în studiourile cinematografice mai mulți specialiști care activaseră și înainte de 1944. Când problemele de dosar au revenit în prim-plan, conducerea PMR s-a debarasat de serviciile lor și i-a transformat în țapi ispășitori. Într-un referat din 1952 privind starea cinematografiei, elaborat imediat după demascarea „devierii de dreapta", perioadă de noi excluderi și epurări, era scos în evidență cazul șefului Serviciului de Scenarii de la Studioul cinematografic București, un anume Roman, „care are sarcina de a lucra cu scriitorii și să întocmească referate asupra lucrărilor prezentate"; Roman „este absolvent al Seminarului Teologic și fost cântăreț de biserică, iar înainte de 23 august 1944 a scris diferite articole despre creștinism în ziarele legionare. [...] Așa se întâmplă că în prezent la Studioul București sunt multe scenarii de film, dar nici unul din acestea nu pot fi încă introduse în producție, cum ar fi de pildă scenariile *Bălcescu*, *Canalul Dunăre-Marea Neagră*, *Valea Bucuriei*, *Grivița* și multe altele"[2].

Jurnalele de actualități și cele cu teme agrare

Din perspectiva diriguitorilor propagandei, cinematografia – cel puțin la nivelul lungmentrajului de ficțiune – era în urma celorlalte arte, întrucât nu se putea prezenta la mijlocul anului 1949 cu nici o creație realist-socialistă. (Filmul *Răsună valea* avea să fie terminat la sfârșitul anului, iar premiera a avut loc

1. *Ibidem*, dosar nr. 87/1949, f. 41.
2. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 222.

abia la începutul anului 1950[1]). Chiar și ministrul Artelor, Eduard Mezincescu, admitea – cu prilejul ședinței din 6–7 iunie 1949 – că sectorul producției de filme este unul înapoiat și neglijat[2]. Problema aceasta a producției de filme s-a rezolvat ceva mai târziu, odată cu înființarea studioului cinematografic de la Buftea, și este demn de remarcat faptul că cinematografia a fost, probabil, arta în care s-au investit cei mai mulți bani. Odată cu adoptarea sistemului economiei planificate s-a stabilit și câte filme vor fi realizate, fie că erau jurnale cinematografice, fie filme artistice[3].

Dar realitatea orwelliană a lumii comuniste – care s-a îmbinat cu campania de verificări în rândurile membrilor de partid și cu excluderile din PMR – a condus la o nouă cenzură, chiar și asupra filmelor și a jurnalelor de actualități care abia fuseseră terminate și rulau în cinematografe, cu actori (politici) care tocmai căzuseră în dizgrație. Această cenzură a funcționat atât asupra figurilor comuniste centrale din Biroul Politic, cât și asupra activiștilor sau a membrilor obișnuiți ai partidului comunist. Spre exemplu, o notă informativă din 6 septembrie 1950 a Comitetului Central al PMR, Secția Organelor Conducătoare de partid, sindicale și de UTM, Sectorul Documentării de partid, conține o relatare privind rectificările pe care le-a suferit un jurnal de actualități difuzat în județul Hunedoara: „Comitetul de partid județean semnalează că, în cadrul unui jurnal cinematografic, a fost popularizat Duduia Andrei, fost secretar al Comitetului județean, iar actualmente exclus din partid. Acesta, după ce a fost exclus, a fost trimis în producție la minele Teliuc, unde a

1. Pentru alte detalii, v. Paul Călinescu, *Proiecții în timp. Amintirile unui cineast*, Editura Sport-Turism, București, 1982, pp. 91–105.

2. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 127/1949, f. 2.

3. O evidență a filmelor de ficțiune din intervalul 1949–1954, însoțită de sublinierea preluării servile a modelului sovietic, v. la Aurelia Vasile, „Le film de fiction sous le régime communiste: potentiel et perspectives d'une nouvelle recherche en Roumanie", în Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (editori), *Quelle est la place des images dans l'histoire*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2008, p. 204.

făcut greutăți. Odată cu înființarea Combinatului Siderurgic Hunedoara, în care au intrat și minele Teliuc, Duduia Andrei a fost adus în Uzinele Hunedoara. Acest jurnal intitulat *Lupta pentru pace* a rulat în Deva. În prima parte a jurnalului, printre fruntașii în producție la C.S. Hunedoara, era arătat chiar mai insistent Duduia Andrei. Comitetul de Partid Județean a luat măsura să se taie bucata de film în care apărea Duduia Andrei, deoarece jurnalul urma să fie rulat și la Hunedoara. Bucata de film respectivă a fost trimisă Comitetului Central."[1] „Cine controlează prezentul controlează trecutul"; era doar începutul acestui sistem al retușărilor, al rectificărilor, al secvențelor tăiate efectuate de un ubicuu *Minister al Adevărului* care își făcea simțită prezența și la nivelul lumii filmului.

Astfel de incidente politice au sporit vigilența structurilor ideologice și cenzoriale asupra nou-creatului Studiou de filme documentare „Alexandru Sahia". Studioul „Al. Sahia" – căruia i s-a găsit un sediu în Bulevardul Aviatorilor – era împărțit în 14 servicii (producție, montaj, dublaj, jurnal, scenarii, muzică, sunet etc.) și avea ca obiect de activitate producția de documentare, jurnale de actualități (dar și jurnale cu teme agrare și sportive), precum și sincronizarea în limba română a filmelor provenite din străinătate. În primii ani, Studioul „Sahia" a fost condus de Silvia Armașu, care s-a afirmat ulterior ca regizoare și scenaristă, și de Asea Moraru – cadru didactic și director de studii la Institutul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 4/1950, f. 11. La 17 ianuarie 1950, într-o ședință a Secretariatului, Raia Vidrașcu contrapunea exemplul excepțional dat de muncitorii sovietici din Donbass lipsei de vigilență care s-a produs în cazul combinatelor siderurgice românești: „noi multe lucruri le aplicăm pe dos (*arată exemplul cum se muncește în URSS, la Donbass și exemplul de la noi, de la Reșița*). Mai bine să fi lăsat să conducă legionarul Duduia la Reșița? Decât să fi condus noi?"; *Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, 1950–1951*, vol. III, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Arhivele Naționale ale României, București, 2004, p. 38.

de Cinematografie[1], soția ideologului Nicolae Moraru; între cele două directoare ale Studioului au existat mai multe tensiuni, fapt ce a condus la îndepărtarea lor de către SPA[2]. În afară de „mahalagisme", celor două li s-a imputat și numărul mic al producțiilor documentare pe teme agricole (un singur jurnal în ianuarie 1952 și doar două în februarie 1952) într-o perioadă când se urmărea „lămurirea" țăranilor care șovăiau să adere la GAC-uri și la întovărășiri, precum și în plină campanie de pregătire a însămânțărilor; de altfel, rechizitoriul care îi viza pe cei de la Studioul „Sahia" menționa următoarele: „faptul că în lunile ianuarie și februarie [1952] au fost pregătite numai trei filme cu teme agricole, deși în trimestrul I a fost prevăzută realizarea a nouă filme cu această problemă ne arată că Studioul a neglijat una din problemele centrale: popularizarea campaniei însămânțărilor de primăvară și Hotărârea Guvernului și a CC [al] PMR cu privire la întovărășiri. Cinematografele sătești au fost lipsite astfel de o seamă de jurnale cu teme agricole tocmai în lunile de iarnă, în perioada cea mai prielnică pentru intensificarea muncii politice la sate"[3]. Din perspectiva propagandei comuniste, jurnalele agrare au căpătat o importanță însemnată mai ales începând din martie 1949, începutul campaniei de colectivizare a agriculturii, moment în care caravanele cinematografice au împânzit lumea satelor și au proiectat astfel de jurnale, precum și filme documentare despre succesele cooperativizării în URSS. Încă de la începutul anului 1949, Eduard Mezincescu își-susținea pledoaria pentru înlesniri fiscale acordate cinematografiei tocmai

1. Gherasim Domide, *Convorbiri cu actorul Ion Săsăran*, Editura Proema, [Baia Mare], 2003, p. 7. În unele documente și lucrări memorialistice numele său apare sub forma *Asia Moraru*.

2. Într-o informație a SLA, datată 11 aprilie 1952, se consemnează faptul că: „Raporturile dintre tovarășele Silvia Armașu și Asea Moraru, care de multe ori se transformau în mahalagisme, în certuri, au avut o influență negativă în activitatea Studioului"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1950, f. 119.

3. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 118–119.

invocând rosturile propagandei prin film în succesul procesului de colectivizare în mediul rural: „Difuzarea pe o scară cât mai largă a filmelor artistice și documentare sovietice – preciza ministrul Artelor într-un raport trimis Direcției de Propagandă și Agitație –, precum și dezvoltarea în raport cu capacitatea actuală de producție a producției [*sic!*] naționale de filme artistice și documentare reprezintă mijloace puternice la dispoziția Partidului și a Guvernului în cadrul acțiunii de agitație și propagandă în mase, în raport cu sarcinile mari legate de îndeplinirea primului Plan de stat și cu punerea bazelor transformării socialiste în agricultură."[1]

Uneori, din diverse motive (pentru a evita rularea acelorași filme, pentru a combina folosirea autocamionului caravanei cinematografice cu potențialul propagandistic al artelor plastice și vizuale cu cel al muzeisticii etc.), caravanele cinematografice se transformau în *caravane de agitație*, moment descris de Ofelia Manole, adjuncta șefului de Secție de la *Agitprop*, într-un document din 12 ianuarie 1952: „la sfârșitul lunii decembrie [1951] și-a început activitatea în regiunea București prima caravană de agitație. Caravana a acționat până acum cu rezultate bune în comunele cu perspectivă de gospodării agricole colective din raionul Vidra și (din) Giurgiu. A fost transformată una din caravanele cinematografice a Comitetului regional de partid în caravană de agitație. Pe autocamioanele caravanei cinematografice au fost făcute două picturi în culori, reprezentând aspecte de la gospodăriile colective din regiune și o caricatură mare reprezentând demascarea chiaburilor. Tot pe autocamion au fost scrise cifre în legătură cu recoltele și câștigurile obținute în vara aceasta de colectiviștii din regiune, precum și lozinci ce îndeamnă țărănimea muncitoare să se unească în gospodării colective. Caravana de agitație este înzestrată cu o mică expoziție alcătuită din 12 panouri cu fotomontaje și fotografii. Fotografiile reprezintă aspecte din viața fericită a colhoznicilor sovietici, aspecte de muncă din

1. *Ibidem*, dosar nr. 87/1949, f. 6.

colhozurile din Uniunea Sovietică... Caravana posedă şi o mică bibliotecă cu broşuri ce tratează probleme agricole şi un număr de broşuri spre difuzare. Pe autocamion este instalat un electrofon cu amplificare. Caravana este aprovizionată şi cu două-trei filme din viaţa colhozurilor sovietice şi a gospodăriilor colective din ţară, câteva jurnale şi un număr de plăci cu muzică mobilizatoare"[1].

Comitetul pentru Cinematografie

Odată cu reorganizarea structurilor de partid, în 1950, regulamentul de funcţionare a SPA reconfirma prerogativele Secţiei de control al executării hotărârilor partidului de către Ministerul Artelor şi Comitetul pentru Cinematografie (denumit îndeobşte într-o formă prescurtată *Comitetul Cinematografiei*)[2], instituţie pentru care pleda şi Gheorghiu-Dej – într-o şedinţă a Secretariatului – încă de la finele lui 1949[3]. Secţia de Propagandă şi Agitaţie coordona principalele elemente de politică cinematografică, avizând atât planurile cu privire la difuzarea filmelor, fie ele documentare, fie artistice, cât şi proiectele de „mobilizare" a spectatorilor – aşa-numita *organizare a frecventării spectacolelor*. Iniţial, supravegherea ideologică se desfăşura prin intermediul Sectorului de Literatură şi Artă, care avea şi o subdiviziune care se ocupa de cinematografie. În statele de serviciu ale SLA exista şi „responsabilul Sectorului pentru cinematograf"[4].

---

1. *Ibidem*, dosar nr. 1/1952, f. 6.
2. *Ibidem*, dosar nr. 3/1950, f. 33.
3. „Trebuie să facem neapărat un Comitet al Cinematografiei" – afirma Dej la 6 decembrie 1949, atunci când la vârful PMR se discuta despre facilităţile fiscale pentru difuzarea filmelor; *Stenogramele şedinţelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului Central 1949*, vol. II, *ed. cit*, p. 604.
4. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1950, f. 55. Proiectul de regulament al SPA menţiona şi celelalte subdiviziuni ale SLA, în afară de cinematografie: literatură, teatru, muzică, arte plastice, şi radio; *ibidem*, dosar nr. 3/1950, f. 49.

Nomenclatura SPA din 1950 îi cuprindea pe componenții SLA: Pavel Țugui, șeful Sectorului, instructori: Gheorghe Gonda, Maria Ursu, Virgil Pop, Andrei Strihan, Ion Beu, Vasile Bălan[1]. Exista o lipsă de trei instructori. Din anul 1953 va exista un Sector de Cinematografie, separat de SLA. În plus, nomenclatura CC al PMR de care se ocupă SPA îi includea și pe Directorul Societății Romfilm și pe directorul ei artistic[2]. Romfilm, societatea de stat producătoare de filme condusă de Natalia Scurtu Corotcov, fusese tutelată de Ministerul Artelor și intra în coordonarea Comitetului pentru Cinematografie (CpC).

CpC a fost creat în anul 1950, în iunie, printr-un decret al Prezidiului MAN; era o nouă structură instituțională – de astă dată guvernamentală –, funcționând pe lângă Consiliul de Miniștri; CpC a preluat atribuțiile privitoare la industria filmului de la Ministerului Artelor (transformat în *Comitetul pentru Artă* la 12 iulie 1950[3]). Primul președinte al Comitetului pentru Cinematografie a fost Niculae Bellu, secondat de Pavel Constantinescu și de regizorii Victor Iliu și Dinu Negreanu (vicepreședinți); din Comitet mai făceau parte, ca membri: Aristid Moldoveanu, Vasile Ungureanu, Edgar Elian, Silvia Armașu și Elisabeta Luca[4], soția lui Vasile Luca, eliberată din funcție în 1952, odată cu „devierea de dreapta". Comitetul pentru Cinematografie mai avea în coordonarea sa o Orchestră Simfonică, Studioul „Constantin Nottara", cu obiectivul principal de a pregăti actorii pentru film, Studioul „Ion Creangă", pentru producția de diafilme, și Întreprinderea de Stat Tehnocin, creată în 1950 și specializată în fabricarea și importul de tehnologii sau piese de schimb necesare producției de film,

1. *Ibidem*, f. 61.
2. *Ibidem*, f. 69.
3. Stelian Neagoe, *Istoria guvernelor României de la începuturi – 1859 – până în zilele noastre – 1999*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Machiavelli, București, 1999, p. 166.
4. Pavel Țugui, „Niculae Bellu și cinematografia română", în vol. *Niculae Bellu. De la stânga politică la stânga culturală*, ediție îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, București, 2005, pp. 218–219.

inclusiv aparate de proiecție cinematografică, instalații de suntet și lumini. Tehnocin asigura reparațiile și întreținerea dispozitivelor cu care erau dotate cinematografele și caravanele. În 1951 au fost puse în funcțiune primele aparate de proiecție fabricate în țară[1]. Comitetului i se subordona și Sectorul de Cercetări ale Cinematografiei (ulterior: Institutul de Cercetări și Invenții), care a luat ființă în 1950 și era format din trei laboratoare (pentru proiectarea de utilaj cinematografic, pentru fotoprocese și tehnica sunetului)[2].

La 30 octombrie 1953, odată cu înființarea Ministerului Culturii, Comitetul Cinematografiei se transformă în departament al ministerului, luând numele de Direcția Generală a Cinematografiei, dar Niculae Bellu a continuat să fie titular până la sfârșitul anului 1955. Comitetul edita și o revistă, *Probleme de cinematografie*, care în 1955 a fost redenumită *Film*. În timpul lui Niculae Bellu s-au înființat mai multe unități de învățământ: Școala medie tehnică pentru cinematografie, o școală de specializare cu durata de un an pentru operatori, regizori și scenografi; o școală profesională de trei ani; două școli profesionale de doi ani; o școală de calificare de opt luni și o școală medie serală. Pe de altă parte, în intervalul 1949–1952, au fost trimiși 35 de studenți să specializeze în URSS la Institutul de Cinematografie, la secțiile regie, scenografie și operatorie[3].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 286.

2. Manuela Gheorghiu, Constantin Pătrășcoiu, „Temeliile cinematografiei naționale. Structuri și perspective", în *Cinematografia românească, 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu, *ed. cit*, pp. 31–32.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 287.

Planificarea în domeniul creației și producției de film

Încă de la început, noul Comitet pentru Cinematografie a supervizat și crearea unei școli superioare de film, separată de Institutul de Teatru, ceea ce a condus la înființarea, chiar în septembrie 1950, a Institutului de Artă Cinematografică, cu 30 de locuri pentru actori, 20 pentru regizori și 30 pentru operatori. Conform planului de recrutare anuală, au fost selecționați tineri din 25 de centre ale țării. Adoptarea legii planului cincinal de dezvoltare a economiei naționale (1951–1955) – la finele lui 1950 – a avut implicații și asupra domeniului cinematografic. În contextul în care mașina de propagandă comunistă clama faptul că refacerea economică s-a încheiat, întrucât volumul producției industriale l-a depășit pe cel din 1938, în ianuarie 1951 a fost lansat la Comitetul Cinematografiei primul jurnal cinematografic al cincinalului; erau prevăzute să fie realizate 490[1].

SLA veghea, între altele, și la îndeplinirea acestor norme ale planului cincinal. O nouă lozincă suna astfel: „Pentru o producție mărită de filme cu un înalt nivel ideologic și artistic, pentru realizarea Planului Cincinal Cinematografic!"[2] Documentele care consemnau succesele și eșecurile se numeau tot *planuri*. Planul de muncă al SLA pe anul 1951, din 11 ianuarie 1951, prevedea în ceea ce privește chestiunile ce țineau de cinematografie: controlul realizării de către Comitetul pentru Cinematografie a trei filme artistice și a 15 filme documentare; controlul activității CpC în legătură cu construirea studiourilor cinematografice și organizarea teatrului și a orchestrei cinematografice[3].

---

1. Ioan Lăcustă, *1948–1952. Republica Populară și România*, Editura Curtea Veche, București, 2005, pp. 150 și 156.

2. Angelo Mitchievici, „Când viața învinge, răsună valea", în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al III-lea, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 10.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 2.

În legătură cu problemele specifice cinematografiei, planul menţiona următoarele sarcini: „1. se va întocmi o informaţie scrisă despre activitatea şi metodele de muncă folosite de Comitetul de Cinematografie; 2. controlul pregătirii filmului documentar *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, a filmelor artistice: *Viaţa învinge* şi *Nopţile din iunie*; 3. vom ajuta Comitetul Cinematografiei în pregătirea scenariilor: *Momente din lupta Partidului Comunist Român*, de Stela Moghioroş şi Mihail Davidoglu, şi filmul *Filimon Sârbu*, de Petre Iosif; 4. controlul difuzării filmelor la cinematografele căminelor culturale şi la caravanele cinematografice din regiunile Constanţa, Timişoara şi Galaţi (îndeosebi în gospodăriile agricole colective şi de stat). Se va întocmi o informaţie scrisă. Se va dezbate în şedinţa cu responsabilii sectoarelor de artă din aceste regiuni; 5. controlul executării jurnalelor speciale pentru sate de popularizare a agriculturii sovietice şi a succeselor gospodăriilor agricole colective din ţara noastră. Se va întocmi o informaţie scrisă. Se va ţine o şedinţă cu Comitetul de Cinematografie; 6. vom controla felul cum Comitetul Cinematografiei organizează teatrul şi orchestra de la cinematografie; 7. se va controla organizarea de către Comitetul Cinematografiei, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a unei discuţii asupra muzicii filmelor documentare (*Pentru industrializare, pentru socialism*, de Gh. Dumitrescu, şi *Canalul Dunărea–Marea Neagră*, de Mendelsohn)"[1].

Conţinutul şi temele filmelor artistice şi documentare care urmau să fie realizate şi/sau se aflau în pregătire erau puternic dependente de contextul politic-ideologic, de discursul luptei de clasă şi de necesităţile propagandistice de nuanţă totalitară pe care le implica procesul de construire a socialismului. Asocierea unor ilegalişti comunişti pentru definitivarea scenariilor – precum Stela Moghioroş (născută Estera Radoşoveţki[1], căsătorită apoi cu Alexandru Moghioroş) şi Petre

1. *Ibidem*, f. 8.

Iosif – asigura o dată în plus puritatea ideologică și „acurateţea" creaţiilor artistice realist socialiste. Dar Stela Moghioroș, pe lângă sarcina de a-l sprijini pe dramaturgul Mihail Davidoglu la scenariul filmului *Momente din lupta Partidului Comunist Român*, putea fi consultată și chemată să ofere detalii – în calitatea sa de delegată a PMR pe lângă revista Cominformului[2] – și pentru documentarul *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, numele organului de presă al Biroului Informativ al Partidelor Comuniste și muncitorești; redacţia revistei Cominternului se afla la București și era condusă de Mark Borisovici Mitin, unul dintre principalii doctrinari staliniști, apropiat de Gheorghiu-Dej, pe care se pare că l-a sprijinit în lupta contra grupării Ana Pauker. Tentativa de a face aceste filme cât mai atractive, inclusiv prin cooptarea unor compozitori cunoscuţi (Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn), care să asigure fundalul muzical, s-a accentuat, mai ales că însuși Niculae Bellu era nevoit să admită – cu ocazia unei ședinţe desfășurate la SLA la 20 ianuarie 1951 – că multe săli de cinematograf duc lipsă de spectatori. Președintele Comitetului pentru Cinematografie a dat ca exemplu „filmele cu un înalt conţinut ideologic", care au puţini spectatori. Pe lângă filmele documentare ideologizate în cel mai înalt grad, Bellu oferea ca exemplu „minunatul film *Marele cetăţean* [care] atât în capitală, cât și în provincie a fost vizionat de un număr mic de spectatori. De exemplu, la Timișoara, într-o săptămână, acest film a fost vizionat de numai cinci mii de oameni. În general, în

1. Numele său mai este ortografiat și sub forma *Esther (Ester) Radoșoveţkaia*. Detalii privind cariera sa politică interbelică, v. la Stelian Tănase, *Clienţii lu' Tanti Varvara. Istorii clandestine*, Editura Humanitas, București, 2005, pp. 227 și urm.

2. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfaţă de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 167. V. și Florin Constantiniu, Adrian Pop, *Schisma roșie. România și declanșarea conflictului sovieto-iugoslav (1948–1950)*, Editura Compania, București, 2007, p. 215.

anul 1950, de abia 48% din posibilităţile cinematografelor au fost folosite". Pornind de la constatarea că festivalurile filmului sovietic au atras un număr mai ridicat de spectatori, N. Bellu a propus organizarea cu o frecvenţă mai mare a acestor manifestări, precum şi „intensificarea muncii de agitaţie în jurul filmelor, crearea de legături strânse între cinematografe şi uzine, controlul permanent al activităţii cinematografelor de către Comitetele de partid regionale şi raionale, intensificarea muncii de popularizare a filmelor prin presă şi reviste"[1]. După un an şi jumătate, N. Bellu era criticat însă din nou într-un document al SPA, datat 28 iunie 1952: „Lipsa de preocupare a Comitetului Cinematografiei faţă de munca cinematografelor face ca acestea să nu simtă marea răspundere ce o au faţă de filmele sovietice. Aşa s-a putut întâmpla ca, la cinematograful *Scala* din Bucureşti, filmul *Marele cetăţean* să nu aibă public."[2] La puţin timp, ARLUS tipărea scenariul cinematografic al peliculei *Marele cetăţean* (regia: Fridrih Ermler) şi îi asigura o largă distribuire, îndemnându-i în acelaşi timp pe cititori – adică pe potenţialii spectatori – să trimită impresiile către editor (în speţă, Editura Cartea Rusă)[3].

De altfel, în curând, datorită reţelei privilegiate de săli de proiecţie deţinute de ARLUS, instructorii SLA aveau să propună întrebuinţarea sa de către alte instituţii culturale, care se confruntau cu probleme logistice şi nu aveau un sediu adecvat. Într-o informare din 13 februarie 1952, Ion Beu nota faptul că „pentru manifestări culturale, conferinţe, spectacole de cinematograf, Con-

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, ff. 9–10.

2. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 227.

3. V. Mihail Bleiman, Manuel Bolşinţov, Fridrih Ermler, *Marele cetăţean: scenariu cinematografic*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1952, 140 pp. Pentru succesul de public de care a beneficiat regizorul Fr. Ermler în URSS, v. Denise J. Youngblood, „Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler", în Anna Lawton (ed.), *Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 67 şi urm.

siliul General al ARLUS posedă în București două săli de spectacole: Casa prieteniei româno-sovietice din str. Batiște și Sala Orfeu din Calea Victoriei". Unele conferințe susținute la Sala Orfeu – cu o capacitate de 600 de locuri – erau urmate de festivaluri artistice sau de filme. „La conferințele urmate de film – adăuga Beu –, majoritatea publicului vine după terminarea conferinței și atunci umple sala până la refuz. Publicul este format în mare majoritate din pensionari, bătrâni, membri ai ARLUS-ului, care vin în special pentru a vedea gratuit un film". În final, instructorul SLA propunea ca ARLUS să cedeze Teatrului „Țăndărică" Sala Orfeu[1].

Cum am și subliniat, una dintre problemele centrale ale noii cinematografii era mobilizarea spectatorilor la filmele cu mesaj ideologic. În 1952, la o ședință de analiză a situației din cinematografie – reuniune prezidată de Ofelia Manole – mai erau identificate și alte carențe: în mai multe regiuni din țară nu se prezintă spectacole de teatru și cinematograf; foarte des cinematografelor sindicale le sunt repartizate numai filme documentare care, în plus, sunt și uzate (aceeași situație fiind întâlnită și în cinematografele din provincie; în general, prețurile stabilite pentru un spectacol de cinema sunt ridicate; în întreprinderi există responsabili culturali la sindicate cu un „nivel politic scăzut", care nu sunt în stare să desfășoare o muncă de popularizare a pieselor și filmelor; la unele cinematografe din capitală este dezordine, murdărie, ceea ce îndepărtează publicul. Ofelia Manole a fost și cea care a tras concluziile – problemele trebuie să fie discutate în birourile organizațiilor de partid, mai ales „modul cum trebuiesc folosite spectacolele de teatru și cinematograf" și „în acest sens [birourile trebuie] să alcătuiască un plan de muncă care să conțină o serie de măsuri concrete pentru a mobiliza din ce în ce mai mulți spectatori la teatre și cinematografe"[2].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 41.

2. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 10–11.

Planurile de muncă ale SLA de la începutul deceniului șase indică preocuparea recurentă pentru „controlul pregătirii" filmelor artistice și documentare, precum și verificarea atentă a scenariilor[1]. Când întârzierile și modificările frecvente erau evidente, Sectorul ideologic era constrâns să își facă severe autocritici, cum este și cea din 12 aprilie 1951, cuprinsă într-o Informație asupra îndeplinirii planului de muncă pe trimestrul I: „s-au controlat filmele artistice *Viața învinge* și *Nopțile din iunie* (parțial) și scenariul *Momente din lupta Partidului Comunist Român*. [...] La Comitetul Cinematografiei n-am studiat metodele de muncă ce se folosesc. Nu s-a controlat executarea jurnalelor pentru sate. De asemenea, dezbaterea asupra muzicii filmelor a fost amânată"[2]. Planul de muncă al SLA pentru perioada 1 iulie–30 septembrie 1951, datat 13 iulie 1951, cuprindea următoarele puncte în ceea ce privește controlul asupra Comitetului Cinematografiei: 1. vom face propuneri pentru constituirea Consiliului Artistic al Cinematografiei și modul lui de funcționare; 2. controlul pregătirii filmelor documentare *Republica Populară Română* (tehnicolor), *Baia Mare*, *Despre pionieri și tineret pentru Festivalul de la Berlin* și *Cimentul*; 3. controlul pregătirii filmelor artistice *Mitrea Cocor* și *Nicolae Bălcescu*; 4. se vor controla scenariile *Filimon Sârbu* și *Glasul gornistului*; 5. se va controla difuzarea filmelor la sate și popularizarea filmului artistic *Viața învinge* în regiunile Teleorman, Bacău și Bihor. Se va pregăti o informație cu privire la caravanele cinematografice la sate; 6. vom asigura numirea unui director de cadre la Comitetul pentru Cinematografie[3];

1. *Ibidem*, ff. 30–31.
2. *Ibidem*, f. 33.
3. Cum în general istorici consacrați ai comunismului românesc sunt de părere că epurarea grupului Pauker-Luca-Georgescu a fost pregătită cu minuțiozitate mai ales din 1951 (Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, p. 165), inclusiv prin numirea de către Dej a unor fideli la nivelul instituțiilor de stat și al organizațiilor de partid, s-ar putea presupune că și numirea unui nou director de cadre la CpC, locul de muncă al Elisabetei Luca, a făcut parte din acest plan.

7. vom studia activitatea Direcției de cadre și învățământ din Comitetul Cinematografiei"[1].

Trebuie precizat că unele filme, dintre cele enumerate, nu au mai fost terminate. *Nicolae Bălcescu* (apoi *Bălcescu*) – menit să celebreze împlinirea unui centenar de la moartea cunoscutului militant pașoptist – nu a fost finalizat; la Arhiva Națională de Film au mai rămas doar probe cu actori (Clody Bertola, Emanoil Petruț ș.a.)[2]. Aceeași soartă a avut-o *Filimon Sârbu*. Alte filme au suferit modificări la nivelul scenariului, fiind schimbat inclusiv titlul: *Glasul gornistului* a devenit *Nepoții gornistului*, iar *Nopțile din iunie* a primit numele *În sat la noi*[3]. Nuvela *Nopțile din iunie*, de Petru Dumitriu, scenarizată tot de cunoscutul romancier, a fost regizată de Jean Georgescu și Victor Iliu[4]. Filmul *Viața învinge* (regia: Dinu Negreanu) a avut premiera la sfârșitul anului 1951; intelectualului care rămâne fidel vechiului regim, și aflat aproape inevitabil în serviciul agenților de spionaj ale imperialismului, i se opune intelectualul de tip nou, cu adevărat patriot și dedicat profesiei sale – profesorul Dan Olteanu (interpretat de George Vraca). Filmul – deși a avut o distribuție formată din mari actori (George Vraca, Irina Răchițeanu, Valentin Valentineanu, Gheorghe Ciprian, A. Pop Marțian, Fory Etterle) – nu a putut să înlăture schematismul rolurilor și al scenariului (realizat de dramaturgul Aurel Baranga împreună cu Dinu Negreanu)[5], în fapt o ecranizare după piesa *Iarbă rea*, de Aurel Baranga[6].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, ff. 46–47.

2. http://www.cinemagia.ro/filme/balcescu-27394/, accesat la 26 ianuarie 2010.

3. Mai apare în unele documente ale SPA cu titlul *La noi în sat*; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 89.

4. Angelo Mitchievici, *op. cit.*, p. 24.

5. Călin Căliman, *op. cit.*, pp. 149–150.

6. http://www.videofil.ro/film.php?id=3393&mai_mult=1, accesat la 26 ianuarie 2010. Aurel Baranga, *Iarbă rea*, piesă în 3 acte, cuvânt înainte

Dacă *Viața învinge* este un film despre realitățile industrializării, cu tentativele de sabotare a descoperirilor tehnice autohtone, *În sat la noi* este primul film artistic despre colectivizarea agriculturii și despre rezistența chiaburilor față de transformarea socialistă a lumii rurale. Filmul regizat de Jean Georgescu și Victor Iliu îi avea ca actori principali pe Constantin Ramadan, George Manu, Nucu Păunescu, Aurel Ghițescu și Liviu Ciulei (care debuta ca actor)[1]. *În sat la noi* a cunoscut numeroase proiecții, mai ales la cinematografele rurale, și a fost distins la Festivalul Internațional al Filmului de la Karlovy Vary, din 1952, cu Premiul pentru cel mai bun scenariu de film[2]. O Informație a SLA din 16 septembrie 1952 consemnează câteva date privitoare la proiecțiile de care a beneficiat pelicula începând de la lansarea sa: „Comitetul Cinematografiei a întocmit un plan special pentru difuzarea filmelor *În sat la noi* și *O viață nouă* la căminele culturale și GAC. Astfel, filmul *În sat la noi* a fost difuzat până acum în 516 cămine culturale și GAC, iar filmul documentar *O viață nouă* a fost prezentat la 561 de cămine culturale și GAC. În acest an au fost create și difuzate încă 6 jurnale agricole cu teme legate de activitatea GAC și a întovărășirilor agricole. Ele au fost prezentate la 237 cinematografe sătești din GAC și cămine culturale."[3]

---

de Sanda Diaconescu, Editura de Stat, București, 1949; piesa a fost reeditată chiar în anul ecranizării, în volumul *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951. În 1951, CpC a mai apelat la Baranga pentru un alt scenariu, achitându-i în avans importanta sumă de 80 000 de lei. În iulie 1952, SLA consemna faptul că dramaturgul „nu a scris nimic"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 279.

1. Călin Căliman, *op. cit.*, p. 150.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 293–294.

3. *Ibidem*, f. 307.

Filmul Mitrea Cocor

Dar un film mult mai important, din punctul de vedere al mizei propagandistice, a fost *Mitrea Cocor*, ecranizarea operei omonime publicate în 1949, un adevărat bildungsroman al realismului socialist[1], prima lucrare în care Mihail Sadoveanu adera plenar la proza propagandistică de tip jdanovist. Scenariul a fost semnat de Profira Sadoveanu și Valeria Sadoveanu, iar regia a fost asigurată de Marietta Sadova și Victor Iliu. Instanțele ideologice ale PMR aveau multe motive să urmărească mai atent realizarea acestui film, îndeosebi pentru că era vorba atât de exploatarea numelui și a operei lui Sadoveanu, cât și de un scriitor (acum practic și „scenarist") cunoscut și în URSS, țara „Luminii de la Răsărit", careia marele prozator îi închinase adevărate ode după 1944. În vara lui 1951 au început filmările la *Mitrea Cocor*, dar autoritățile cenzoriale au descoperit repede că „scenariul avea o serie de lipsuri serioase" și că „pentru interpretarea unor roluri principale au fost aleși unii artiști nepotriviți. Din aceste motive turnarea filmului a fost oprită trecându-se la refacerea scenariului". Inițial, în rolul lui Mitrea Cocor a fost desemnat Octavian Cosmuță, însă în cele din urmă s-a renunțat la el și a fost ales Septimiu Sever[2]. Dar

1. Eugen Negrici, „Rolul literaturii în campania de colectivizare", în Dorin Dobrincu, Constantin Iordachi, editori, *Țărănimea și puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România (1949–1962)*, cuvânt înainte de Gail Kligman și Katherine Verdery, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 165.

2. http://www.cinemagia.ro/filme/mitrea-cocor-3481/, accesat la 22 ianuarie 2010. Atât Septimiu Sever, cât și regizorul Dinu Negreanu, doi artiști pe care regimul comunist îi amintea la orice moment de bilanț, ca exemple de oameni de artă dedicați creației realist-socialiste, au ales în anii 1960–1970 să emigreze în America (D. Negreanu în SUA; S. Sever în Canada), cea pe care o portretizau în culori atât de sumbre în anii 1950, împreună cu întreg sistemul capitalist; v. detalii la Călin Căliman, *op. cit.*, p. 151 și George Filip, *Septimiu Sever*, în „Observatorul", ediția on line (Toronto), 24.05.2007, http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=5466, accesat la 27 ianuarie 2010.

controalele au continuat şi inclusiv SLA a trebuit să îşi facă o severă autocritică, lucru care se vădeşte într-o Dare de seamă semnată de instructorul Gheorghe Gonda, datată 20 decembrie 1951, cu privire la îndeplinirea planului de muncă pe anul 1951: „În activitatea Sectorului [SLA] au fost şi cazuri de lipsă de vigilenţă. Nu s-a controlat turnarea filmului *Mitrea Cocor*, ceea ce a cauzat statului pierderi însemnate"[1].

Pelicula a fost finalizată în prima parte a anului 1952, dar între timp situaţia politică s-a schimbat, fapt ce a determinat şi modificarea (înăsprirea) condiţiilor de apariţie şi de lansare în cinematografe a filmelor artistice. Practic, orice film terminat trebuia supus de Comitetul pentru Cinematografie aprobării Biroului Politic[2] (în noua lui componenţă, fără gruparea „deviaţionistă" Ana Pauker, Biroul era alcătuit din: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Gheorghe Apostol, Miron Constantinescu, Iosif Chişinevschi, Alexandru Moghioroş, Emil Bodnăraş, Petre Borilă, Constantin Pârvulescu şi Chivu Stoica). De un regim asemănător – în ceea ce priveşte avizarea ideologică la cel mai înalt nivel, superior SPA – mai „beneficiase" în epocă doar Imnul de Stat al RPR. În consecinţă, SPA decidea la 22 august 1952 – prin Planul de măsuri pentru intervalul 1 iulie–10 octombrie 1952 –, să supună aprobării Biroului Politic filmul *Mitrea Cocor*, ceea ce transforma acest organ al CC într-un fel de patron al cinematografiei care ar fi putut aspira la rolul similar jucat de Stalin în evoluţia filmului

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1951, f. 89.

2. Încă din 21 iulie 1952, SPA propunea – într-un referat – adoptarea unei HCM cu privire la unele măsuri pentru dezvoltarea producţiei de filme artistice şi documentare, hotărâre care să prevadă că: „orice film artistic nou va fi supus de către Comitetul Cinematografiei spre vizionare Biroului Politic al CC al PMR. Scenariile filmelor vor fi supuse de către Comitetul Cinematografiei Secţiei de Propagandă şi Agitaţie. Scenariul va fi valabil numai cu aprobarea şefului Secţiei de Propagandă şi Agitaţie sau a adjunctului său"; *ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 289.

sovietic[1]. Hotărârea Secției ideologice mai prevedea și o amplă mediatizare a peliculei, care să culmineze cu un articol consistent chiar în *Scânteia*. Filmul a cunoscut și o recunoaștere în cadrul Blocului sovietic, fiind recompensat la Festivalul Internațional al Filmului de la Karlovy Vary cu Premiul pentru progresul social[2]. Acordarea distincției avea și o dimensiune politico-ideologică, nu doar una care ținea de estetică (fie ea realist-socialistă). Au urmat mai multe recenzii, cronici și articole despre film și despre validarea sa „internațională"[3]. Un referat cu privire la critica și bibliografia în presă, datat 12 noiembrie 1952, consemna regimul mediatic special de care a avut parte pelicula regizată de Marietta Sadova și Victor Iliu: „În perioada 1 iulie–10 noiembrie au apărut un număr mic de recenzii de film: patru în *Scânteia* și *Viața sindicală*, și nouă în *România liberă*" și faptul că „filmul [în general] este de asemeni foarte slab popularizat. Din numeroasele filme care au fost prezentate pe ecranele noastre au fost recenzate un număr extrem de mic (17 filme în patru luni). Multe dintre recenziile de filme sunt la un nivel foarte scăzut. Recenzii mai bune au fost scrise despre filmele *Mitrea Cocor* și *Neuitatul an 1919*."[4] În mod semnificativ, filmul românesc era pus alături de pelicula sovietică *Neuitatul an 1919* care proslăvea rolul lui Stalin din timpul războiului civil[5]. Evident, era vorba de o falsă receptare, deoarece vechea critică de

1. *Cf.* Sarah Davies, „Stalin as patron of Cinema. Creating Soviet Mass Culture, 1932–1936", în Sarah Davies, James Harris (editori), *Stalin. A New History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 202–225.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 293–294.

3. „Presa sovietică despre filmul «Mitrea Cocor»", în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4-5, aprilie-mai 1953.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1952, f. 156.

5. Filmul avea să fie denunțat chiar de Hrușciov în 1956; Richard Taylor, „Singing on the Steppes of Stalin: Ivan Pyrev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema", în *Slavic Review*, no. 1, 1999, p. 143.

film fusese practic suprimată. La un an distanță de la premiera filmului apăreau și fragmente din scenariul regizoral *Mitrea Cocor*, semnat de Marietta Sadova și Victor Iliu[1], fiind publicat în periodicul *Probleme de cinematografie*, care, începând din 1952, nu mai era doar un buletin intern al CpC, ci o „revistă publică"[2]. Dincolo de premiul obținut la Karlovy Vary, relevanța estetică și succesele externe ale filmelor românești sunt inferioare în raport cu creațiile cinematografice din țările abia comunizate ale Estului european, dacă ar fi să amintim doar *Ostatni etap* („Ultima etapă") al regizoarei poloneze Wanda Jakubowska, realizat în 1948 și premiat la Festivalul de la Marienbad[3].

Demascarea devierii de dreapta și impactul asupra cinematografiei

Revenind la intensificarea controlului asupra creației de film, la măsura vizionării producțiilor artistice chiar de către membrii Biroului Politic, trebuie spus că anihilarea de către gruparea Gheorghiu-Dej a așa-zisei devieri de dreapta a avut repercusiuni însemnate asupra vieții artistice și intelectuale, declanșând un nou val de epurări și demascări la nivelul instituțiilor culturale și al ministerelor care gestionau probleme artistice. Imaginea celor trei „deviaționiști" (Vasile Luca, Teohari Georgescu, Ana

1. Marietta Sadova, Victor Iliu, „Mitrea Cocor. Scenariu regisoral (fragmente)", în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953, pp. 11 și urm.

2. Propunerea de renunțare la circuitul strict intern de circulație a revistei se regăsește într-un referat al SPA din 19 iulie 1952; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 285.

3. Boleslaw Michalek, Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, p. 5. Detalii despre filmografia Wandei Jakubowska, v. la Ewa Mazierska, „Wanda Jakubowska's Cinema of Commitment", în *European Journal of Women's Studies*, vol. 8, 2001, pp. 221–238.

Pauker[1]) fusese imortalizată în intervalul 1944–1952 în diverse fotografii, filme documentare, picturi și alte creații de artă plastică și vizuală. La rândul său, Elisabeta Luca („tovarășa Bety") – în calitate de membru al Comitetului pentru Cinematografie – a cunoscut numeroși actori, regizori precum și funcționari și activiști din domeniul creației și producției de film. În 1952, Elisabeta Luca a fost arestată și supusă timp de doi ani mai multor interogatorii care aveau în principal scopul de a strânge probe incriminatorii în ceea ce îl privește pe Vasile Luca[2]. Presiuni felurite s-au exercitat și asupra unor intelectuali și artiști care au participat în vreun fel la crearea unui cult al personalității în cazul celor trei potentați comuniști căzuți în dizgrație. În contextul „devierii de dreapta", inclusiv Comitetul pentru Cinematografie și instituțiile din subordine au trecut prin epurări și anchete de partid, zguduiri care nu l-au ocolit nici pe Niculae Bellu, asupra căruia s-au îndreptat mai multe critici. Într-un *Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei* din 28 iunie 1952 se menționa că: „În ședința de prelucrare a articolului redacțional din *Scânteia – Pentru continua întărire a Partidului* –, un număr mare de salariați au criticat aspru metodele de comandă, de înăbușire a criticii de jos care s-a manifestat la tovarășul Bellu și la alți tovarăși din conducerea Comitetului și a Studiourilor [*București* și *Alexandru Sahia*]. În rândurile salariaților domnește o atmosferă de nesiguranță atunci când trebuie să ia poziție față de lipsurile conducerii Comitetului. Astfel, electricianul Roșu Eftimie, membru de partid de la Studioul București, fiind întrebat de ce nu s-a înscris la discuții, a răspuns cam în felul acesta: «Tovarășe, eu am foarte multe de spus, dar

1. Pentru devierea de dreapta, v. detalii la Robert Levy, *Gloria și decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeză și Ioana Gagea, Iași, Editura Polirom, 2002.

2. Lavinia Betea, *Ancheta soției „trădătorului" Vasile Luca*, http://istoriacomunismului.blogspot.com/2005/05/ancheta-sotiei-tradatorului-vasile-luca.html, accesat la 22 ianuarie 2010.

din cuvântul tovarăşilor Bellu şi Pavel Constantinescu am înţeles că e mai bine să tac»"[1].

Documentele *agitprop* seamănă cu scenariile cinematografice scrise în epocă şi îmbibate cu retorica obsesivă a luptei de clasă şi a denunţării imperialismului. Acuzaţiile care vizau de fapt anturajul Elisabetei Luca se apropie de cele formulate împotriva Anei Pauker, iar pactul celei din urmă cu legionarii (înfierat vehement de Dej et co.) pare să corespundă cu rechizitoriul îndreptat contra conducerii CpC, pigmentat cu învinuiri privitoare la tolerarea fasciştilor şi legionarilor în instituţiile legate de cinematografie. Dintr-un referat al SLA *cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei*, datat 19 iulie 1952, aflăm mai multe detalii despre proporţiile epurărilor din 1952: „de la înfiinţarea sa, Comitetul Cinematografiei a întâmpinat mari greutăţi în muncă, deoarece majoritatea cadrelor de specialişti proveneau din vechea cinematografie, moştenită de la regimul burghezo-moşieresc. Multe din aceste elemente au fost fascişti notorii, exploatatori, agenţi de siguranţă, unelte ale diferitelor Legaţii imperialiste şi au menţinut în cadrul instituţiilor Comitetului Cinematografiei o atmosferă duşmănoasă faţă de regimul nostru, încercând să saboteze producţia de filme artistice şi creşterea de noi cadre cinstite"[2]. În continuare, documentul trecea şi la unele nominalizări: „O serie din aceste elemente care nu erau specialişti şi nu deţineau posturi de neînlocuit, ca de exemplu: Crivăţ Vladimir – funcţionar la Serv[iciul] Planificării – care a făcut şcoala militară în Germania şi s-a reîntors în ţară după 23 august 1944; Posmantir Tudor – funcţionar la Tehnocin – proprietar, fostul bărbat al lui Lupeasca [*sic!* Elena Lupescu, *n.n.*][3], decorat de împăratul Japoniei; Petrescu Vladimir – asistent operator

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, f. 228.

2. *Ibidem*, f. 277.

3. Tudor Posmantir, cineast militar, regizor, principal reporter cinematografic al Casei Regale în anii 1920. În 1945 a devenit director adjunct

de vederi, fiul unui agent de siguranță; Visu Ioan – fost legionar, chiabur[1] –, Albuleț Maria, contabilă la Studioul „Alexandru Sahia" (soțul său lucrează la Legația Americană); și alții au fost menținuți până în anul acesta în serviciile Comitetului Cinematografiei. În urma măsurilor luate de către conducerea Secției de Propagandă și Agitație, conducerea Comitetului Cinematografiei a înlăturat din aparatul său peste 200 de elemente care s-au dovedit a fi ostile regimului nostru. În problema înlăturării unor elemente dușmănoase care nu erau absolut indispensabile producției de filme, până la apariția documentelor de partid, conducerea Comitetului Cinematografiei a manifestat o atitudine șovăielnică. În aparatul Comitetului Cinematografiei au fost încadrați în ultimul an o serie de elemente noi, muncitorești, absolvenți ai diferitelor facultăți, ai Școlii de Literatură «Mihail Eminescu» etc."[2] Școala de Literatură și Critică Literară „M. Eminescu" tocmai furniza regimului primii absolvenți, în care autoritățile își puneau speranța că vor reprezenta o nouă generație de scriitori (dar și de scenariști). „Cadrele decid totul", afirma Stalin, iar cei din jurul lui Gheorghiu-Dej s-au ghidat după

---

al ONC, iar în 1949 a fost numit tehnolog principal în proiectarea Studioului cinematografic de la Buftea. Ulterior a lucrat la Întreprinderea Tehnocin. În 1952 a fost marginalizat și apoi admis într-o poziție inferioară, ca operator de imagine la Institutul de Mecanică Aplicată al Academiei RPR. S-a speculat faptul că lui îi poate fi atribuită intermedierea legăturii dintre Elena Lupescu și principele Carol. Detalii despre cariera de operator și regizor a lui Posmantir, v. la Viorel Domenico, „Dicționarul cineaștilor militari", în *Viața militară*, nr. 4, 2005, p. 52, http://www.presamil.ro/VM/2005/4/50-53.pdf, accesat la 22 ianuarie 2010.

1. Într-un alt document este amintit *Gheorghe Visu*, de la Studioul „Al. Sahia", „fiu de chiabur, colaborator la diferite ziare legionare (a scris o serie de epigrame împotriva Uniunii Sovietice)", care „predă și cursul de estetică marxistă în fața salariaților încadrați în forme de învățământ"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 120.

2. *Ibidem*, ff. 277–278.

această lozincă. Un document al SLA din iulie 1952 critica aspru Direcţia Cadrelor din Comitetul pentru Cinematografie; „Comitetul nu s-a preocupat îndeaproape de a ajuta cadrele tinere în procesul de producţie şi [de] promovarea acestora în posturi de conducere. Direcţia Cadrelor în frunte cu tov. Bordeianu, directorul adjunct, a dus o muncă birocratică, nepreocupându-se de ridicarea nivelului profesional al elementelor muncitoreşti."[1] Deci nu este exclus ca schimbarea directorului Direcţiei Cadre din CpC să fi pregătit valul de epurări din 1952.

Pe de altă parte, în documentele PMR este subliniat faptul că mediatizarea celor trei „deviaţionişti" a eclipsat atât promovarea lui Gh. Gheorghiu-Dej în cadrul jurnalelor de actualităţi, cât şi sprijinul popular de care se bucură prim-secretarul CC al PMR: „jurnalul în ediţie specială cu subiectul *Alegerea tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej preşedinte al Consiliului de Miniştri* cuprinde câteva imagini sărace care nu oglindesc entuziasmul pe care l-au manifestat masele muncitoare cu prilejul acestui eveniment"[2]. Referatul din care am citat făcea evident referire la înlocuirea lui Petru Groza din funcţia de prim-ministru, la 2 iunie 1952 şi la tendinţele de a oculta meritele lui Dej şi de a favoriza un cult al personalităţii pentru Vasile Luca, Teohari Georgescu şi Ana Pauker. La rândul său, Dej se confrunta cu o serie de limitări în ceea ce priveşte promovarea propriei sale persoane, impuse în primul rând de sovietici[3].

1. *Ibidem*, f. 278.

2. *Ibidem*, ff. 279–280.

3. Elis[abeta] Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, „Studiu introductiv" la vol. *Dosarul Ana Pauker. Plenara Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român 30 noiembrie–5 decembrie 1961*, selectarea şi editarea documentelor şi note de Elis[abeta] Neagoe-Pleşa şi Liviu Pleşa, Editura Nemira – CNSAS, Bucureşti, 2006, p. 29.

Organizațiile de bază din instituțiile de artă

Probabil și din acest motiv, în loc să fie subliniat în primul rând rolul liderului, secretarul general al CC al PMR care combătuse acțiunea antipartinică, a avut loc o deplasare a accentului politic spre retorica privitoare la întărirea organizațiilor de partid, inclusiv cele de la nivelul instituțiilor de cultură și artă. Pentru îndreptarea activității CpC, după „devierea de dreapta", au avut loc o serie de ședințe de analiză și de prelucrare a documentelor privind „devierea", reuniuni care s-au desfășurat în principal la SPA, condusă de Leonte Răutu, dar nu numai[1]. La fel ca și Iosif Chișinevschi, Răutu a fost de partea lui Gheorghiu-Dej pe parcursul disputei sale din partid cu Ana Pauker[2], deși aparent era mult mai legat de aceasta din urmă, cu care împărtășise inclusiv exilul sovietic din intervalul 1940–1944[3]. Linia politică trasată la aceste ședințe, ca și cu alte ocazii, a vizat *continua întărire a birourilor organizațiilor de bază* din CpC și din instituțiile subordonate Comitetului. De fapt, această formulă deriva din lozinca principală cu care a fost combătută „devierea", aceeași cu titlul articolului redacțional din *Scânteia*: *pentru continua întărire a partidului*[4].

Într-un *Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei* din 28 iunie 1952 se propunea: „organizarea la Secția de Propagandă și Agitație a unei ședințe de analiză a activității

1. V. și Dactilograma ședinței din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din RPR, cu scopul prelucrării documentelor de partid privind devierea de dreapta, în volumul *Reconstituiri necesare. Ședința Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005, pp. 67 și urm.

2. Chiar mai mult, Leonte Răutu s-a remarcat prin vehemența condamnării „abaterilor" Anei Pauker; v. G. Brătescu, *Ce-a fost să fie. Notații autobiografice*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 244.

3. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, pp. 162–163.

4. „Pentru continua întărire a Partidului", în *Scânteia*, anul XXI, nr. 2364, 3 iunie 1952, p. 2.

Comitetului Cinematografiei; [...] Comitetul orăşenesc de partid Bucureşti să însărcineze un instructor care să ajute la întărirea birourilor organizaţiei de bază din întreprinderile Comitetului Cinematografiei"[1]. În urma mai multor verificări, descinderi şi şedinţe, instanţele ideologice au mai constatat următoarele: „Comitetul Cinematografiei nu acordă atenţie suficientă ridicării nivelului politic şi profesional al operatorilor şi regizorilor de la Studioul Alex[andru] Sahia, care creează filme documentare şi jurnale. Mulţi dintre operatori şi regizori nu citesc nici ziarul *Scânteia*. [...] La şedinţele de prelucrare a articolului redacţional a reieşit că tovarăşii din conducerea Comitetului şi a Studiourilor nu duc o muncă colectivă de dezbatere a problemelor de creaţie ca să ajute în felul acesta la ridicarea nivelului politic şi artistic al filmelor. La unii tovarăşi, îndeosebi a celor din conducerea studiourilor, se manifestă birocratism, lipsă de grijă faţă de oameni şi de stimularea iniţiativei lor."[2] Întărirea birourilor organizaţiilor de bază era concluzia logică pentru îmbunătăţirea vieţii de partid şi a creaţiei artistice. Numai că multe dintre aceste birouri erau descompletate – verificările din partid, combaterea susţinătorilor „devierii", eliberările din funcţie ale celor suspectaţi că ar fi fost complicii grupării Vasile Luca – Ana Pauker – Teohari Georgescu etc. au condus la diminuarea numărului de membri ai biroului (BOB). Probabil unele Comitete orăşeneşti şi raionale de partid ezitau să numească înlocuitori tocmai de teamă că aceşti succesori nu ar corespunde pe deplin criteriilor politico-ideologice ale taberei învingătoare. Această paralizie este surprinsă în decembrie 1952, într-un referat de bilanţ al SPA: „Birourile org[anizaţiilor] de bază de la o serie de instituţii de literatură şi artă sunt descompletate. Astfel, biroul org[anizaţiei] de bază de la Comitetul Cinematografiei, care ar trebui să fie alcătuit din cinci tov[arăşi], de câteva luni el funcţionează cu

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 228–229.

2. *Ibidem*, f. 280.

un singur tovarăș; org[anizația] de bază a făcut din vreme propuneri pentru complectarea biroului, însă Raionul Stalin până în prezent nu le-a dat nici un răspuns."[1] Al doilea fenomen îl reprezenta dezangajarea, evitarea implicării politice a unor artiști, tocmai din cauza atmosferei de teroare ideologică și a climatului de suspiciune generalizată: „Într-o serie de org[anizații] de bază din instituțiile de literatură și artă – continua referatul sus amintit – [există] un număr însemnat de membri de partid care nu participă la aplicarea în viață a sarcinilor ce stau în fața org[anizației] de bază respectivă. Astfel, în org[anizația] de bază a Comitetului Cinematografiei sunt un număr însemnat de membrii de partid (15 membri de partid din totalul de 51) care nu au sarcini concrete; în afară de ședințe, nu participă la viața de partid"[2].

În bilanțul făcut de Secția ideologică se mai constata faptul că învățământul de partid în organizația de bază de la Comitetul Cinematografiei se desfășoară cu precaritate. Cercul de studiere a istoriei PCUS, anul I, din organizația de partid a CpC este lipsit de aportul unui propagandist și a ținut de la începutul lui 1952 doar două lecții. În plus, „16 tovarăși [din 51, *n.n.*] nu activează în nici formă de învățământ, iar cei care urmează cursurile Universității Serale de Partid de pe lângă Comitetul Orășenesc PMR București nu sunt controlați și ajutați de biroul org[anizației] de bază"[3].

Scenariile de film

O pătrunzătoare analiză privitoare la scenariile literare și regizorale din deceniul șase a realizat Angelo Mitchievici, cunoscut pentru studiile sale de istorie a literaturii și filmului în anii regimului comunist. Pornind pe urmele interpretărilor istoricului și criticului de film Valerian Sava, Angelo Mitchievici consideră

1. *Ibidem*,. 335.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*, f. 336.

că în anii 1950 există o adevărată preeminenţă a scenariului asupra regiei de film propriu-zise şi că textul constituie un fel de libret ideologic, adaptat doctrinei realist socialiste[1]. Preocuparea aproape obsesivă pentru scenariu reiese şi din conţinutul documentelor de arhivă, care abundă în relatări despre convocarea unor şedinţe de analiză, dezbateri etc. privitoare la rolul scenariilor de film şi la colaborarea dintre prozatori, oameni de teatru şi film, mai ales regizori, şi activiştii CpC. Era vorba evident şi de o cooperare interinstituţională, care implica Uniunea Scriitorilor din RPR, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul pentru Artă, SPA/SLA. Într-un *Referat cu privire la activitatea Comitetului Cinematografiei* din 28 iunie 1952 se propuneau: „organizarea la Secţia de Propagandă şi Agitaţie a unei şedinţe de analiză a activităţii Comitetului Cinematografiei; Uniunea Scriitorilor şi Comitetul Cinematografiei să organizeze o dezbatere cu scriitorii pentru crearea de scenarii de filme. Revistele şi ziarele din Bucureşti să deschidă în paginile lor o dezbatere asupra problemelor de bază care stau astăzi în faţa scenariului de film; [...] [de asemenea, se impune] numirea unui tovarăş în funcţia de vicepreşedinte [al Comitetului pentru Cinematografie] care să răspundă de problemele scenariilor de film"[2]. Aşadar, ultima funcţie devenea aproape la fel de importantă ca aceea de director de cadre.

Pentru stimularea scriitorilor au fost puse la dispoziţie resurse importante inclusiv materiale. Avem şi o evidenţă întocmită în 1952: „în anul 1951, Comitetul Cinematografiei a încheiat contracte cu 24 de scriitori pentru crearea de scenarii de film. Marea majoritate din aceşti scriitori nu au reuşit să prezinte nici până astăzi scenariile contractate, deşi au primit din partea Comitetului Cinematografiei avansuri în valoare de 2 mil[ioane] de lei vechi. [...] Luca Ion a primit un avans de 220 000 de lei pentru scenariul *Contraplanul*, care nu prezintă nici o perspectivă

1. Angelo Mitchievici, *op. cit.*, pp. 22–23.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 12/1952, ff. 228–229.

de a fi definitivat; Puiu Maximilian și Felea A[urel] au primit 350 000 de lei pentru scenariul *Melodia zorilor* care trebuia terminat încă la 15 ianuarie 1951; Răcăciuni Isaia și [Camil] Baltazar au primit 280 000 de lei. [...] Victor Eftimiu a angajat trei scenarii, n-a realizat nici unul și a primit 267 500 de lei ș.a. (sumele în lei vechi)"[1].

Revista de profil a CpC dedica spații însemnate scenariilor literare și regizorale ale filmelor abia lansate sau aflate în fază finală. De multe ori acestea erau tipărite integral sau fragmentar în *Probleme de cinematografie*; între ele s-a numărat și *Nepoții gornistului*, rod al colaborării dintre Cezar Petrescu și Mihail Novicov, operă ce a apărut și separat, în volum[2]. Autoritățile au acordat mult interes și multe resurse pentru cele două serii din *Nepoții gornistului*. (Prima serie a avut premiera la 17 octombrie 1953[3]). Între figuranții care au populat secvențele cu mulțimi din film s-a numărat și reputatul istoric Șerban Papacostea, pe atunci un tânăr cercetător rămas fără slujbă, care fusese internat la Canal (în 1950), iar apoi epurat de la Institutul de Istorie și Filozofie al Academiei RPR (în 1952). Fără surse de venit, tânărul Papacostea s-a prezentat la selecția organizată de producătorii peliculei[4], iar situația sa pare să corespundă cu cea a unor personaje din *Figuranții*, filmul de referință, din 1987, al regizoarei Malvina Urșianu.

1. *Ibidem*, f. 279.

2. Cezar Petrescu, Mihail Novicov, *Nepoții gornistului. Scenariu cinematografic*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1952, 80 pp.

3. Grid Modorcea, *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*, Editura Cartea Românească, București, 2004, p. 77.

4. Interviu al autorului cu Șerban Papacostea (17 iulie 2002).

Film profitabil versus producție ideologică

Cum am subliniat, autoritățile ideologice se confruntau cu o problemă care revenea cu recurență: mobilizarea spectatorilor la filmele cu „înalt conținut ideologic". Pe de o parte, filmele artistice care respectau împărțirea maniheistă a lumii, a societății, cu un puternic mesaj militant dogmatic, prosovietic, „pacifist" etc. nu se bucurau de o mare atenție din partea spectatorilor, care frecventau mai degrabă alt gen de spectacole de cinema (adică puținele filme de divertisment occidentale – cele care primiseră viza ideologică –, austriece etc.). Pe de altă parte, aceleași autorități, dar mai ales organizațiile de partid și cele fiscale exercitau o intensă presiune asupra întreprinderilor cinematografice locale și a Direcției Rețelei Cinematografice de a face economii, de a obține câștiguri cât mai mari de pe urma difuzării filmelor în sălile de cinema pe care le gestionau[1]. Ministerul de Finanțe se arăta mai puțin îngăduitor decât CpC în ceea ce privește facilitățile fiscale (impozite, taxe diferențiate în funcție de zona în care era plasat cinematograful) și cheltuielile privind difuzarea filmului. În aceste condiții, Direcția Rețelei Cinematografice și întreprinderile cinematografice regionale au amânat sau au reprogramat mai multe filme cu mesaj propagandistic pronunțat, în general evitate de spectatori, preferând difuzarea unor lungmetraje de succes, filme de aventuri etc. care rulau cu sălile pline și aduceau venituri sporite. A fost nevoie de un nou moment de bilanț al organelor *agitprop* pentru a se reveni la „normalul" ideologic. Un document al SPA ne furnizează câteva statistici privitoare la audiențe: „filmul sovietic *Cavalerul stelei de aur*[2] a fost vizionat

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 334.

2. Filmul *Cavalerul stelei de aur* a fost realizat în 1951 de regizorul Iuli Raizman; Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918–1989. Ideological Conflict and Social Reality*, Aldine de Gruyter, New York, 1993, p. 122.

de 142 000 de spectatori în 14 zile, pe când la reprezentațiile filmului *Tigrul Akhbar* – în 11 zile – au fost 200 000 de spectatori. Direcția Difuzării nu a folosit toate posibilitățile de propagare a filmului sovietic"[1]. „Filmul documentar sovietic *Suntem pentru pace* – continua documentul –, fiind insuficient popularizat, a întrunit un număr foarte mic de spectatori. Astfel, cinematograful *Lumina* cu o capacitate de 600 de locuri a avut în șapte zile, la spectacolele acestui film, numai 2 464 de spectatori. La toate cele trei reprezentații zilnice a întrunit o medie zilnică de 251 de spectatori. Comitetul Cinematografiei nu a întreprins o muncă puternică de popularizare a filmelor care au un conținut politic și care servesc la mobilizarea oamenilor muncii la lupta pentru pace. În loc să se fi sesizat imediat de această situație și să ia măsuri concrete de mobilizare a oamenilor muncii la spectacolele acestui film, s-a mulțumit ca, după șapte zile, acest film să fie scos din programul cinematografului *Lumina*. Comitetul Cinematografiei a dat mai multă importanță filmelor austriece *Copilul Dunării* și *Primăvara pe gheață* în loc să fie popularizate filmele sovietice."[2] În încheiere, instructorii de la SPA constatau că Direcția Rețelei Cinematografice „poartă o mare vină în ceea ce privește activitatea nesatisfăcătoare a unor întreprinderi regionale cinematografice. Unele din aceste întreprinderi merg pe o linie dușmănoasă de respingere a filmelor sovietice căutând «să motiveze» că aceste filme nu aduc public și ca atare nu pot să-și îndeplinească planul financiar. Așa s-a petrecut la

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 281. *Der Tiger Akhbar*, film produs în Austria (1951), în regia lui Harry Piel. http://www.imdb.com/title/tt0143940/, accesat la 31 ianuarie 2010.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 281–282. *Copilul Dunării* (*Das Kind der Donau*), film austriac produs în zona administrată de sovietici (1950), primul film color de după război produs în Austria. Celălalt film austriac, *Primăvara pe gheață* (*Frühling auf dem Eis*), a fost realizat în 1951, de Georg Jacoby, fiind dedicat spectacolului de balet pe gheață de la Viena.

Argeș, unde Direcția Regională a scos de pe afiș filmul *Lenin în Octombrie*, înlocuindu-l cu filmul austriac *Copilul Dunării*, iar la București raporta că a fost reprezentat filmul *Lenin în Octombrie*. Direcția Rețelei Cinematografice a alunecat pe linia unei economii strâmte și de neglijare a muncii politice pe care trebuia să o desfășoare cinematografele. La Direcția Rețelei se manifestă birocratismul. Activitatea instructorilor rețelei cinematografice nu a fost îndeajuns controlată..."[1]. Evident, neprogramarea filmelor sovietice nu era un gest de sfidare politică, dar SPA a preferat să dea fenomenului o lectură ideologică[2].

Ca o concluzie, se poate spune că, în general, cinematografia românească a primului deceniu stalinist a fost supusă unui sistem de cenzură similar cu cel din URSS[3], împrumutând și multe dintre temele filmelor sovietice[4]: creații artistice „patriotice", cu un mesaj antioccidental; de reconstituire istorică din perspectiva marxist-leninistă și a luptei de clasă, dar și filme despre construirea socialismului, industrializare și colectivizare. A existat o diferență de accent: filmele românești nu au avut anvergura scenariului antiamerican dezvoltat în creațiile unui Abram Romm (*Chestiunea rusă*, 1948; *Misiunea secretă*, 1950). În plus, ideea de patriotism care se degajă din lungmetrajele autohtone are un conținut oarecum diferit de cea sovietică; patriotismul sovietic este cel al unei mari puteri care manifestă la vârf o accentuată xenofobie. Din motive tehnice, dar mai ales politico-ideologice, cinematografia autohtonă a recurs și la un alt împrumut:

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 282.

2. O discuție despre ideea de profit de pe urma proiecțiilor, costuri ale filmului și diseminarea mesajului ideologic, v. la Birgit Beumers, „Soviet and Russian Blockbuster: A Question of Genre?", în *Slavic Review*, no. 3, 2003, pp. 441 și urm.

3. *Cf.* Valery S. Golovskoy, „Film Censorship in the USSR", în Marianna Tax Choldin, Maurice Friedberg (editori), *Red Pencils. Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, Unwin Hyman, Boston, 1989, pp. 117–126.

4. *Cf.* Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *op. cit.*, pp. 122–125.

infrastructura cinematografică s-a realizat prin importuri consistente din URSS. Mai mulți regizori, actori, tehnicieni s-au specializat în spațiul sovietic, între ei și Victor Iliu, un elev al cunoscutului Serghei Eisenstein. Pe de altă parte, zeci de specialiști, tehnicieni etc., cu o bună reputație, formați și afirmați înainte de 1944, au devenit victime ale epurărilor politice îndeosebi în anii 1951–1952. În acest context, având și o dotare tehnică inferioară celei din Germania de Est, Cehoslovacia și chiar Polonia, România comunistă a fost nevoită să ia în calcul trimiterea de tehnicieni, ingineri etc. la specializare în RDG. În plus, unele filme erau încă definitivate în studiourile și laboratoarele de la Praga. Mai grav a fost însă schematismul specific erei jdanoviste, care s-a vădit la nivelul creației artistice. Totuși, dincolo de instrumentalizarea comunistă a lui Caragiale, ecranizările (mai ales *Lanțul slăbiciunilor* și *Vizită*) realizate de Jean Georgescu în 1952 – anul centenarului – rezistă, din punct de vedere estetic, trecerii timpului. Sunt probabil printre puținele reușite ale erei stalinismului integral.

Învățământul românesc în epoca stalinistă

Activitatea Comisiei de Învățământ Public

Deși făcea parte din gruparea considerată procomunistă din Partidul Social-Democrat, Ștefan Voitec, titularul postului de ministru al Educației Naționale, nu a beneficiat întotdeauna, în intervalul 1944–1948, de încrederea conducerii Partidului Comunist, care îl suspecta de lipsă de combativitate față de elementele „reacționare" din Minister, școli, licee și universități. Prin Comisia de Învățământ Public din cadrul Secției Centrale de Educație Politică, precum și prin filialele sale județene, înființate în perioada 1944–1947 și alcătuite din cadre didactice și activiști, PCR a încercat să îl dubleze și să-l supravegheze pe ministrul Ștefan Voitec și să-și extindă controlul asupra sistemului educațional, inclusiv prin recrutarea de profesori în sindicatele procomuniste și în partid.

La Cluj, o astfel de filială a apărut abia în toamna anului 1947, dar – după cum raporta la 24 noiembrie secretarul cu educația politică din județ –, Comisia locală de învățământ public „a reușit să aibă legături cu toate organele din învățământ și influența se dovedește prin faptul că în aceste două luni au intrat în partid 50 de profesori. Pentru democratizarea [*sic!*] învățământului s-au organizat peste tot comitete de elevi și s-au dat îndrumări orale educative asupra felului de muncă. Un bun mijloc de întărire a învățământului este studiul comun care poate să stârnească interes. [...] Comisia a antrenat profesorii și în campania procesului [intentat conducerii] PNȚ; a ținut cu ei o ședință și a fost votată și o moțiune. În vederea activizării Comisiei culturale,

Comisia de învățământ, în colaborare cu resortul învățământ, lucrează la planificare"[1].

Profesorii și învățătorii membri de partid și ai Comisiei alcătuiau în cadrul PCR celule, căutând să extindă acest model de organizare și la nivelul elevilor, unul dintre scopuri fiind supravegherea activității extrașcolare[2]. Orice concurență pe tărâmul mobilizării elevilor reprezentată de asociațiile nonguvernamentale românești și străine, precum Young Men's Christian Association (YMCA – Asociația Creștină a Tinerilor)[3], era raportată cu promptitudine la București și combătută prin mesaje de denigrare, dar și prin metode polițienești, așa cum rezultă din discursul responsabilului Secției de Educație Politică din Prahova, care la 25 noiembrie 1947 declara în fața liderilor propagandei că filiala județeană a YMCA are „școală de misionari și propagandă" dirijată de la Istanbul și că reprezentanții Asociației Creștine a Tinerilor întrețin legături cu ambasada americană, „duc o propagandă printre elevi [...], dau lecții în limba engleză. Nu au manuale, ci predau după reviste de propagandă. [În] biblioteca lor, dacă cauți, nu găsești acolo nimic. Au toate revistele interesante pe la membrii de încredere. În sediile lor găsești tablouri care constituie propagandă pentru excursii. Tineretul lor face propagandă de la om la om. Au și tabere în județ – foarte confortabile și bine organizate, unde se face propagandă. Momesc în felul acesta muncitori și elevi. De aceea ar trebui să creăm și noi tabere de vară în Valea Prahovei, unde să trimitem tineretul nostru, [pe cei] care au educație în spirit democratic [procomunist]". Activitatea YMCA a fost contracarată prin elevi,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 13/1947, f. 68.

2. *Ibidem*, f. 84.

3. Pentru mai multe detalii privind activitatea YMCA în România în primii ani postbelici, v. volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România, 1944–1954*, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001, p. 117.

verificați, membri de partid, care au fost îndrumați să atace „capitalismul anglo-american" și să arate colegilor ce urmăresc „imperialiștii"[1]. Foarte curând, acest gen de concurență cu susținere morală sau materială occidentală avea să fie plasat în sfera penalului, a spionajului. Erau vânate și influențele „sioniste" din școli, atât din cele publice, cât și din cele confesionale, evreiești. Aparatul de propagandă din București considera că „sionismul contribuie și el la colportaj. Se lansează minciuni contra guvernului. Școlarii din liceele evreiești sunt un adevărat focar. Am stat de vorbă cu profesorii lor și ei au pus problema atât de înfocat, încât au ajuns să ne convingă"[2]. Chestiunea aceasta era una delicată, cu atât mai mult cu cât regimul de după 6 martie 1945 permisese reapariția sub egida comunităților evreiești a nu mai puțin de 85 de școli elementare, 15 școli medii, 56 de școli „Talmud-Thora" și „Ieșiva" (școli religioase) și 11 școli „Tarbut", școli sioniste cu limba de predare ebraică[3].

Comisiile de învățământ stimulau crearea în rândurile elevilor a așa-numitelor „cercuri marxiste" și totodată vegheau ca în școli să nu pătrundă cărți, manuale, hărți și broșuri neconforme cu orientările date de PCR[4]. Pe de altă parte, atât celulele de profesori și elevi, cât și cercurile aveau menirea de a verifica dacă acea parte a corpului didactic cu mentalitate veche predă după manualele impuse de autoritățile comuniste[5] (cel de istorie,

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 13/1947, f. 86.

2. *Ibidem*, f. 92.

3. Lucian Nastasă, „Studiu introductiv" la *Minorități etnoculturale. Mărturii documentare. Evreii din România (1945–1965)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coord.), Andrea Varga, CRDE, Cluj, 2003, p. 28.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 13/1947, ff. 97–99.

5. Responsabilul SEP Prahova explica în toamna lui 1947 cum a format celule de elevi și ce rol au acestea: „Sunt copii de comuniști și sub influența părinților. Au vârsta între 17–18 ani și a trebuit să-i organizăm. Cu ei avem un program special. Lecții teoretice mai mult;

al lui Mihail Roller, a pătruns în școli încă din toamna lui 1947 și va fi tipărit până în iunie 1948 în nu mai puțin de patru ediții sub pretextul „epuizării" tirajelor ca urmare a cererii[1], spontane – lăsa de înțeles propaganda). O altă direcție de acțiune a fost reprezentată de lupta împotriva analfabetismului, campanie care avea o pronunțată dimensiune ideologică și de control social, dar și de încurajarea creșterii numărului de copii care frecventează învățământul preșcolar (grădinițe și cămine de copii)[2]. Secțiile de educație politică și comisiile erau preocupate și de „îndrumarea" universitarilor acestora li se recunoștea nivelul cultural ridicat, dar nu li se trecea cu vederea gradul scăzut de pregătire politică[3].

Ulterior, odată cu reorganizările de la nivelul Partidului (dizolvarea PSD în PCR), SCEP a devenit Direcția de Propagandă

și sunt sub controlul nostru. Fac parte din sectorul de celule. [...] A trebuit să creăm celule pentru cei 40 de profesori pe care îi avem, și ei, la rândul lor, duc activitate între intelectuali. [...] Manualele noi. Cum am spus, prin munca ce facem între elevi, s-au creat cercuri marxiste. Aceasta pentru elevii din clasa a VIII-a și care program coincide cu istoria ce o învață în clasa a VIII-a. De asemeni, înțeleg în felul acesta foarte bine bibliografia ce a fost introdusă. Desigur, prin faptul că elevii sunt pregătiți în aceste cercuri marxiste, profesorii sunt de multe ori puși în inferioritate față de elevi. Această problemă s-a pus în cercurile profesorilor. Profesorii deci sunt obligați să studieze și ei. În special nu pot opune rezistență, [nu pot refuza] să primească aceste manuale, odată ce elevii le primesc"; *ibidem*, ff. 89–90.

1. V. Mihail Roller (redactor responsabil), Gh.I. Georgescu, Vasile Maciu, Dumitru Tudor, *Istoria României. Manual unic pentru clasa a XI-a medie*, Editura de Stat, București, 1948, p. 3.

2. Ulterior se va pune tot mai mult și problema rolului familiilor în reușita școlară a copiilor, iar pedagogii oficiali vor dezvolta conceptul de „colaborare între școală și familie", în condițiile în care și familia devenise o țintă a intervenției politico-educative; Elisabeta Stănciulescu, *Sociologia educației familiale*, vol. II, *Familie și educație în societatea românească. O istorie critică a intervenționismului utopic*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 150.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 13/1947, f. 99.

și Agitație, iar în cadrul ei exista un Comitet de studii și documentare format din opt comisii, una dintre ele fiind comisia învățământului public care prelua atribuțiile Comitetului[1]. Direcția de Propagandă a stabilit și sarcinile filialelor/secțiilor sale județene, inclusiv pe linie de învățământ. În centrele cu universități și cu alte instituții de învățământ superior, în cadrul secției de propagandă și agitație, exista un responsabil pentru învățământ public și unul pentru științe, iar în celelalte județe funcționa un singur responsabil atât pentru științe, cât și pentru învățământul public. Sarcinile responsabililor pe linie de învățământ public erau: să urmărească activitatea secțiilor de învățământ și cultură de la Sfaturile populare și să transmită Comitetului județean de partid propuneri asupra măsurilor ce se impun; să urmărească felul cum linia Partidului este aplicată de organele de învățământ local, precum și rezultatele obținute; să analizeze și să stimuleze organizarea și dezvoltarea muncii în vederea lichidării analfabetismului, veghind la realizarea prevederilor Planului de Stat; să analizeze felul cum sunt predate și cum elevii își însușesc materiile după noile manuale. Eventualele lipsuri constatate trebuie semnalate prin informarea secției județene de propagandă și agitație; totodată, va propune măsuri în vederea lichidării lipsurilor; reponsabilii mai erau însărcinați cu studierea activității birourilor pedagogice județene, cu monitorizarea modului de aplicare a legii de reformă a învățământului public și a felului în care profesorii își organizează și predau cursurile. Nu în ultimul rând, activiștii răspunzători de învățământ de la Comitetele județene de partid aveau obligația să urmărească felul în care studenții își însușesc materiile programate de Minister și să popularizeze lucrările cu caracter pedagogic și materialul sovietic în rândurile elevilor, studenților și membrilor corpului didactic[2].

1. *Ibidem*, dosar nr. 10/1949, f. 2.
2. *Ibidem*, dosar nr. 49/1948, f. 101.

Înlocuirea ministrului Ștefan Voitec

Pentru lărgirea sarcinilor aparatului de propagandă pledase Leonte Răutu imediat după scoaterea din guvern în noiembrie 1947 a miniștrilor liberali tătărescieni[1]. În același timp, remanierea cabinetului prefigura și părăsirea conducerii Ministerului Educației de către Ștefan Voitec, care era secondat, începând din 12 noiembrie 1947, de un subsecretar de stat comunist, Gheorghe Vasilichi[2], pregătit să îi ia locul. În plus, funcționarea departamentului făcea obiectul unor referate și analize care ajungeau pe birourile Secției Centrale de Educație Politică a CC al PCR. Într-un raport intitulat *Haosul și debandada din Minister*, redactat probabil la sfârșitul anului 1947, dar înregistrat la Cancelaria CC al PCR cu nr. 196/1948, referitor la situația de la Ministerul Educației, se critica faptul că „în Ministerul Educației Naționale nu există concepție democratică, plan, regulament interior, metodă de lucru, date statistice, state personale, deși sunt sute de funcționari vechi și noi...". Cu toată pletora de inspectori – continua raportul – „controlul învățământului nu se face", iar repartizările bugetului Ministerului Educației (foarte generos, al doilea în ordinea cuantumului atribuit pentru anul financiar 1947–1948) sunt complet dezechilibrate și injuste: dacă pentru bursele studențești se alocă doar 3,9 miliarde de lei, pentru cumpărarea și întreținerea de mașini pentru minister se acordă o sumă dublă – 8,2 miliarde[3]. Lui Ștefan Voitec i se mai reproșa că sistemul de învățământ se conduce după legile din

1. *Ibidem*, dosar nr. 13/1947, f. 101.

2. V. „Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat", în *Noua școală românească*, anul II, nr. 9–12, septembrie–decembrie 1947, p. 328.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1948, ff. 1–2. Această perspectivă contrazicea în mod flagrant discursul oficial al lui Șt. Voitec care, la instalarea lui Gh. Vasilichi, solicita fonduri mai mari pentru Ministerul Educației: „am convingerea nestrămutată că împreună cu tov. ministru Vasilichi și tov. ministru Miron

vremea legionarilor și a lui Ion Antonescu și că manifestă o grijă exagerată pentru personalul școlilor românești din străinătate, care este ostil comunismului[1]. Raportul făcea și propuneri concrete pentru remedierea situației, printre care epurarea radicală a corpului funcționarilor, precum și desființarea Direcției Învățământului Particular[2], un indiciu că naționalizarea în sistemul educațional era aproape.

Noua lege a învățământului

De altfel, preconizata măsură de naționalizare a tuturor școlilor particulare, inclusiv a celor confesionale, avea să fie stipulată și de noua Constituție comunistă din 13 aprilie 1948. Această măsură radicală și abuzivă a fost reconfirmată prin textul noii legi a învățământului (Decretul nr. 175 din 3 august 1948), când titularul departamentului (rebotezat *Ministerul Învățământului Public*) era deja Gheorghe Vasilichi[3]; printre obiectivele principale

---

Nicolescu – ca și cu toți colaboratorii noștri [...], cu sprijinul guvernului și al noului vistiernic [Vasile Luca], care, fără îndoială, va rupe tradiția nenorocită a neînțelegerii față de nevoile învățământului și ale slujitorilor școlii – vom putea adăuga la ceea ce s-a realizat aici noi înfăptuiri..."; „Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat", p. 328.

1. Aluzie la Școlile Române din Paris și Roma despre care se afirma: „cele două școli din străinătate cu un personal redus (și ostil nouă) primesc mai mult decât toate universitățile noastre din țară. Într-adevăr, reacționarii din Ministerul Educației Naționale au avut grijă de frații, neamurile și prietenii lor de peste hotare și nu-i lasă să moară de foame (bineînțeles statul democratic este acel care plătește, hrănește și încălzește la sânul său aceste vipere)"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1948, ff. 3–5.

2. *Ibidem*, f. 10.

3. Nici M. Nicolescu, profesor de matematică, subsecretar de stat la MEN, nu a rezistat în funcție. Organele de partid îl suspectau că s-a înconjurat de elemente afaceriste și au decis, în contextul campaniei de verificări, să ceară date suplimentare de la Securitate. Serviciile de informații au oferit un adevărat rechizitoriu: „în primăvara anului 1947,

ale acestui act normativ care a schimbat radical fizionomia școlii românești s-au aflat: formarea tinerilor în spirit comunist, controlul strict al școlilor elementare, medii și superioare, prin suprimarea autonomiei universitare, precum și asigurarea cadrelor pentru planul de industrializare, prin extinderea învățământului tehnic mediu și superior[1]. Conducerea comunistă viza și constituirea unei pături de „cadre" care să aplice politica partidului în domenii precum cultura, învățământul, aparatul de stat, armata, justiția etc.

Au existat câteva premise importante de la care s-a pornit atunci când s-a elaborat proiectul de lege privind reforma comunistă a educației[2], una dintre ele fiind aceea că învățământul public a rămas mult în urmă față de alte domenii (cele controlate de comuniști încă din martie 1945), idee care se sprijinea pe câteva elemente: existența a trei milioane de neștiutori de carte, un învățământ profesional slab dezvoltat, o rețea supradimensionată de licee teoretice, un învățământul superior cu un caracter abstract, metafizic și care „nu formează cadrele superioare pentru

---

susnumitul a pus la dispoziția lui John Benet un tabel cu profesorii și școlile de limbă engleză, pentru a le trimite material educativ din Anglia. Este cunoscut ca membru PSD-Rădăceanu. În anul 1948 susnumitul a fost secretar (!) la Ministerul Învățământului Public, unde a avut o atitudine incorectă. Susnumitul este semnalat că a dus acțiuni de compromitere, prin nerespectarea legilor, creând curente nesănătoase în învățământ și în Minister. A făcut înscrieri frauduloase la diverse facultăți, încurajând studenții reacționari pentru compromiterea regimului democratic"; *ibidem*, dosar nr. 21/1951, ff. 4–6.

1. *Monitorul oficial*, partea I-A, anul CXVI, nr. 177, marți, 3 august 1948, pp. 6322–6324; Maria Someșan, Mircea Iosifescu, *Legile din 1948 pentru reforma învățământului*, în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituționalizarea comunismului*, Fundația Academia Civică, București, 1998, p. 440.

2. Pentru o analiză detaliată a Decretului nr. 175 din 3 august 1948 și a implicațiilor „reformei" educației la nivelul învățământului preșcolar, mediu și superior, v. Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română, 1948–1950: transformări instituționale*, Editura Bic All, București, 2005, pp. 324 și urm.

producție și nici oamenii de știință trebuitori"[1]. În consecință, într-un material documentar privind reforma educației se stabilea că „în învățământul secundar se elimină disciplinele metafizice și abstracte în favoarea disciplinelor realiste. În licee, studiul limbilor clasice va fi raționalizat după necesități"[2]. La nivelul materiilor de studiu au loc transformări importante: limbile clasice și moderne (occidentale), sociologia pierd teren sau chiar sunt eliminate (între acestea și religia[3]), în timp ce cursurile eminamente ideologice (marxism-leninsmul, materialismul dialectic și istoric, socialismul științific, economia politică) pătrund peste tot, indiferent de profil, chiar și în universități, institute tehnice.

La 15 mai 1948 Mihail Roller, „specialistul" Direcției de Propagandă și Agitație în materie de istorie și pedagogie[4], făcea o evaluare a modului de predare a disciplinelor ideologice – el considera că o problemă foarte serioasă este aceea a studierii marxism-leninismului în învățământul public: „Trebuie să introducem în universități studierea marxism-leninismului. În unele universități aceasta s-a și introdus. Felul în care e predat

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1948, f. 18.

2. *Ibidem*, f. 21.

3. Potrivit lui Dan Lungu, prin îndepărtarea religiei și sporirea numărului orelor de matematică, fizică și științe ale naturii, autoritățile comuniste au dat o dublă lovitură: au pus la dispoziția actorilor sociali elemente cognitive din zona științelor pozitive, încât pe baza lor și în absența schemelor de interpretare religioasă să ajungă ei singuri la concluzii ateiste (exemplu clasic de manipulare), iar pe de altă parte au cultivat predispoziția tehnicistă, pregătind specialiști pentru valurile succesive de industrializare; *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 84.

4. Pe lângă celebrul și nefastul manual de istorie care avea să-i poarte numele, M. Roller publicase o lucrare intitulată *Pedagogia în URSS*, Editura Cartea Rusă, București, 1947. Adrian Neculau susține chiar că pedagogia a fost cea mai înregimentată știință socială; „Prefață" la Mariana Momanu, *Educație și ideologie. O analiză pedagogică a sistemului totalitar comunist*, Editura Universității „A.I. Cuza", Iași, 2005, p. 7.

lasă mult de dorit și compromite însăși concepția noastră. Trebuie rezolvată radical această problemă. Nu știm de ce un absolvent al criminalului de război [Ion] Petrovici poate fi profesor la Universitate și cei care conduc lupta ideologică nu pot". În consecință, M. Roller propunea să se analizeze posibilitatea ca Iosif Chișinevschi și Leonte Răutu să predea marxism-leninismul la Universitate[1].

Dintr-un document intitulat *Date rezumative asupra muncii de educare marxist-leninistă a intelectualilor* aflăm că „dintre toate organele de stat, Ministerul Învățământului Public a desfășurat activitatea de educare a intelectualilor din sectorul său pe scara cea mai largă. Astfel, din îndemnul partidului nostru, Ministerul Învățământului Public a organizat, începând de la 4 aprilie 1948, cursuri de reeducare a corpului didactic de toate categoriile". Până la 10 iunie 1949 au funcționat mai multe astfel de cursuri pe care zeci de mii de profesori au fost nevoiți să le urmeze[2]. Același document sublinia că „o contribuție importantă la pregătirea marxist-leninistă a viitoarelor cadre intelectuale o reprezintă introducerea în facultăți, în urma reformei învățământului, a cursurilor de marxism-leninism, economie politică și materialism dialectic și istoric. În anul [universitar] 1948–1949 aceste cursuri au funcționat în majoritatea facultăților cuprinzând circa 30 000 de studenți (50 000 în total). O parte din lecțiile ținute în cadrul acestor cursuri au fost editate ca broșuri separate de către Ed[itura] PMR într-un tiraj total de 480 000 de exemplare, plus 60 000 în limba maghiară. *Manualele școlare* editate în acest an de Editura de Stat într-un tiraj de 6 300 000 de exemplare au servit nu numai elevilor, ci au contribuit într-o largă măsură la orientarea justă a profesorilor înșiși. 80% din aceste manuale sunt traduceri după manualele sovietice, având la bază concepția marxist-leninistă. Dintre manualele originale trebuie

1. ANIC, fond CC al PCR – Cancelarie, dosar nr. 9/1948, f. 4.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 66/1949, f. 8.

semnalat rolul jucat de manualul de Istoria României, care a fost studiat de un mare număr de intelectuali din afara învățământului"[1].

Radicalismul unor Iosif Chișinevschi, Leonte Răutu și Mihail Roller s-a transmis și propagandiștilor din teritoriu, fiind însușit de numeroși factori de decizie din județe, astfel încât la centru au început să parvină semnale ale excesului de zel vizavi de profesori, aspect care risca să submineze politica partidului de atragere a unei părți a corpului didactic în acțiunile de impunere a noii legi a învățământului. În mai multe locuri din țară profesorii universitari au fost umiliți de activiștii PMR care primiseră dispoziții de la centru pentru a răspândi practica lecturii în colectiv a ziarului *Scânteia*. Cu ocazia conferinței din 5–8 ianuarie 1949 a secretarilor județeni și a activiștilor însărcinați cu propaganda, chiar Leonte Răutu declara că: „În legătură cu cititul vreau să ating și chestiunea cititului «Scânteii» în colectiv. Noi am încurajat inițiativa organizării cititului «Scânteii» în întreprinderi". Dar – continua Răutu – se ajunge la situații absurde, deoarece cititul voluntar devine obligatoriu, oamenii sunt sancționați: „să vedeți ce absurd este, până unde ajung tovarășii noștri. De pildă la Cluj s-a hotărât ca și profesorii universitari să citească în colectiv. [...] Care nu vor citi colectiv vor fi excluși din partid"[2]. După expunerea lui Răutu responsabilii din teritoriu au fost nevoiți să-și facă autocritica și să admită că „organizațiile de partid din universitate sunt slabe; aplică rigid instrucțiunile care vin de sus (de ex[emplu], întrebuințarea profesorilor la munci de corvoadă sau a-i obliga să citească «Scânteia»)".

1. *Ibidem*, f. 10.

2. *Ibidem*, dosar nr. 1/1949, f. 9. Leonte Răutu a criticat și practica întâlnită la Cluj de a-i obliga pe profesori să răspândească din casă în casă manifeste conținând invitații de participare la conferințele UTM: „Nu este o batjocură a frontului nostru cultural? Cred că este timpul să fie lichidată această atitudine la Cluj. Este un centru important cultural și să pui acolo profesori universitari să împartă manifeste din casă în casă? Ce autoritate mai au față de studenți? [...] Nu este bine să punem profesori universitari de gardă. [Își] pierd prestigiul față de studenți"; *ibidem*, ff. 11 și 15.

Necesitatea reformei învățământului trebuia explicată, și pentru informarea cadrelor didactice, a elevilor și părinților s-a apelat, pe lângă *Scânteia*, la publicații precum *Studentul român*, *Revista elevilor*, *Revista de pedagogie*, *Gazeta învățământului*[1]. Cea din urmă era menită să înlocuiască publicația principală din timpul ministeriatului Ștefan Voitec: *Noua școală românească. Gazeta învățământului*, care copia modelul publicației sovietice *Ucitelskaia gazeta*, se adresa tuturor salariaților din învățământ, educatori, învățători, profesori medii și universitari, personalul administrativ, elevilor și studenților și avea scopul de a înfățișa politica PMR în problemele școlare și de a mobiliza masele de salariați și părinți pentru ducerea sa la îndeplinire, cu sarcini precum: ridicarea nivelului profesional și cultural al cadrelor didactice, crearea unui schimb de experiență între învățători și profesori în diverse județe, stabilirea unei legături între aceștia și forurile de conducere ale Ministerului și Uniunea Sindicală a Corpului Didactic, educarea în spiritul moralei proletare, demascarea elementelor „dușmănoase", combaterea rutinei și a birocratismului, întărirea colaborării între părinți și școală, popularizarea exemplelor și experienței din URSS[2].

Cu toate că limbajul acestor periodice era conformist, prelucrările făcute de șefii propagandei găseau aproape întotdeauna grave lipsuri. Între criticile aduse *Gazetei învățământului* era și aceea că în paginile sale „nu se vorbește de spiritul de partid în disciplinele științifice și literare". De asemenea, se reproșa că „Gazeta însăși nu și-a făcut niciodată o analiză în spirit autocritic"[3]. La ședința din 1 iunie 1948 a Comitetului de presă al

1. Editorii declarați erau: Uniunea Națională a Studenților Români, Uniunea Asociaților de Elevi din România, Ministerul Învățământului Public.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 45/1949, f. 45.

3. *Ibidem*, ff. 49-50.

Direcției Propagandei și Agitației cu secretarii redacțiilor diferitelor organe de presă din capitală, Leonte Răutu făcea câteva referiri și la publicațiile Uniunii Asociațiilor de Elevi din România și ale Uniunii Naționale a Studenților Români: „În ce privește *Revista elevilor*: este o revistă bună, cu perspective de dezvoltare. Are o serie de săriri peste cal. Nu am fost exigenți. Dar față de *Studentul român* avem exigențe mai mari. Nu are spirit critic. Este caracteristic cum reacționează la critici. Am avut o ședință, unde s-a impus o analiză critică din partea revistei. În numărul următor a și apărut o dare de seamă despre această ședință; se descrie intrarea mea, aplauze, dar nici un cuvânt despre observațiile critice. Am citit în *Studentul român* un articol scris de o fată foarte bună, dar consider materialul foarte primejdios din[tr-un] punct de vedere, [acela] că poate da loc la confuzii, [deoarece] propovăduia *adaptare* la mediul social. *Studentul român* va trebui serios luat în școală."[1]

Învățământul filologic

Cazul Tudor Vianu. Studentul român a fost și o tribună de luptă împotriva profesorilor recalcitranți sau tributari vechii mentalități din școala „burgheză". Studentul Radu Florian, responsabil cu Educația și Cultura la UNSR și colaborator la *Studentul român*, raporta la 13 iulie 1948 lui Leonte Răutu et co. faptul că „UNSR ia atitudine de demascare a unor profesori – prin ziar, însă insuficient. La cursul lui [Tudor] Vianu se ia cuvântul, dar nu e un proces susținut"[2]. Cu toate acestea, Tudor Vianu a fost silit să renunțe la predarea esteticii și a filozofiei culturii. În contextul reorganizării Facultății de Litere și Filozofie, împărțită în mai multe departamente[3], prin reforma învățământului a fost

1. *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 142.

2. *Ibidem*, f. 207.

3. În anul 1948, în locul vechii Facultăți de Litere și Filozofie au apărut mai multe facultăți: Filozofie, Istorie-Geografie, Filologie. Inițial, Facultatea

suprimată catedra de estetică și critică literară, unde titular era Tudor Vianu (profesorul de estetică era constrâns să renunțe la predarea acestor discipline și să accepte postul de titular la catedra de literatură universală)[1]. Din 1948, Tudor Vianu trece printr-un soi de ostracizare, publicațiile sale putând fi numărate pe degete: doar patru articole între 1948 și 1951[2]. Deși nu a fost expulzat din Facultate precum George Călinescu în 1949[3], Tudor Vianu a continuat să fie șicanat de serviciile de cadre și de propagandiștii vremii. Referința decanului Facultății de Filologie, George Orzea, din 28 iunie 1951, deși nu propunea îndepărtarea, sugera dublarea lui și supravegherea: „e un om destul de străin de noi și are atitudinea unui om speriat. Cred că ar trebui să i se dea în colectiv elemente tinere cu nivel politic [ridicat]"[4]. În data de 25 martie 1952 este silit să își scrie autobiografia pentru serviciul de cadre al Facultății de Filologie.

Într-un referat datat 20 mai 1952 al Sectorului de Literatură și Artă cu privire la cursul său de Istoria literaturii universale, Pavel Țugui și Andrei Strihan identificau „nenumărate greșeli și confuzii cu privire la definiția obiectului istoriei literaturii universale, periodizarea istoriei literaturii, prezentarea condițiilor social-economice în care s-au produs diferitele fenomene literare, interpretarea operelor diferiților scriitori [...], concepția generală care stă la baza întregului curs". Cei doi referenți trăgeau

---

de Filologie avea cinci catedre: Filologie română, Literatură română, Limba și literatura rusă, Filologie clasică, Filologie modernă; pentru detalii, v. Adina Berciu-Drăghicescu, Ovidiu Bozgan, *O istorie a Universității din București, 1864–2004*, Editura Universității din București, București, 2004, p. 283.

1. Pentru reprofilarea lui Tudor Vianu ca profesor de literatură comparată, v. și Ion Biberi, *Tudor Vianu*, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 157 și urm.

2. Vasile Lungu, *Viața lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, București, 1997, p. 123.

3. Ion Bălu, *G. Călinescu – spectacolul personalității*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2004, p. 47.

4. Vasile Lungu, *op. cit.*, p. 128.

un semnal de alarmă în legătură cu „concepția obiectivistă și cosmopolită" a lui Tudor Vianu și cu faptul că profesorul dă definiții neștiințifice[1]. „Concepția marxist-leninistă ne învață însă că în studierea literaturii trebuie să folosim spiritul critic, apreciind ceea ce este valoros pentru progresul omenirii și al clasei muncitoare și demascând literatura reacționară decadentă, care a slujit și slujește claselor superioare" – se mai scria în referat[2]. Cei doi ideologi literari scriau într-o epocă în care idealismul era catalogat drept un curent antiștiințific, care, în rezolvarea problemei fundamentale a filozofiei – aceea a raportului dintre gândire și existență –, consideră, în opoziție cu materialismul, ca factor prim conștiința, spiritul, și neagă conștiinței calitatea de produs al materiei. Scrierile politice, „filozofice" și literare de după 1948 înfierau idealismul pe motiv că descrie lumea ca o întruchipare a „conștiinței", a „ideii absolute", a „spiritului universal" și pentru că acordă lumii materiale, existenței doar statutul de produs al conștiinței, senzațiilor, reprezentărilor[3]. Definiția stalinistă a idealismului a preluat și a accentuat critica creatorilor marxismului la adresa idealiștilor, văzuți ca persoane care răstoarnă lucrurile și care ignoră evidența, aceea că de fapt condițiile materiale, în mod particular modul de producție, sunt cele ce modelează gândirea, și nu invers[4]. Or, profesorului Tudor Vianu i se reproșa tocmai „concepția idealistă" cu privire la periodizarea istoriei literaturii universale și că, mai mult, „în prezentarea vieții scriitorilor, ca și a izvoarelor operei respective, are o concepție idealistă, uneori

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 148.

2. *Ibidem*, f. 149.

3. V. *Mic dicționar filozofic*, redactat de M. Rozental și P. Iudin, Editura de Stat pentru Literatură Politică, București, 1955, p. 274.

4. Detalii la Allan G. Johnson, *Dicționarul Blackwell de Sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S. G. Drăgan și Vlad Russo, prefață la ediția în limba română și control științific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, București, 2007, p. 185.

rasistă"![1] Într-un mod insolent, cei doi activiști comuniști pretindeau că T. Vianu nu a înțeles nimic din semnificația adâncă a operei *Elogiul nebuniei* a lui Erasmus din Rotterdam și că dă o interpretare greșită operei lui Cervantes, în fine că literaturii ruse i se acordă un spațiu foarte redus. În încheiere, „pentru remedierea lipsurilor cursului de istorie a literaturii universale", cei doi ideologi propuneau: 1) Îndepărtarea profesorului Vianu din funcția de șef de catedră de la Istoria literaturii universale; 2) Comitetul Învățământului Superior să ia măsuri pentru întărirea catedrei de istoria literaturii universale; 3) *Contemporanul* să publice un articol de analiză a cursului de istoria literaturii universale de la Universitatea „C.I. Parhon". Articolul să fie prelucrat cu corpul didactic și studenții de la Facultatea de Filologie de la Institutele de artă și de la Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu"[2].

După toate probabilitățile, cazul Tudor Vianu revenise în atenția Sectorului de Literatură și Artă (condus de Pavel Țugui) din cadrul Secției de Propagandă imediat după ce s-a aflat că profesorul de literatură comparată fusese invitat să conferențieze chiar la o instituție și mai ideologizată decât Facultatea de Filologie – Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu". O informație a Sectorului de Literatură și Artă din 25 martie 1952, exact ziua în care Tudor Vianu era nevoit să ofere date autobiografice, informație cu privire la activitatea acestei Școli, consemna gravele deficiențe înregistrate: „pentru ciclul de conferințe despre istoria literaturii universale s-a apelat la unii conferențiari necorespunzători de la catedra de istorie a literaturii universale, ca Tudor Vianu, [Bruno] Colbert[3] – exclus

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 152.

2. *Ibidem*, ff. 160–161.

3.Bruno Colbert s-a făcut cunoscut în domeniul germanisticii; George Guțu, *SGR, ZGR și germanistica în România*, http://www.ggr.ro/edit20.htm, accesat la 29 octombrie 2007.

din partid ca element dușmănos etc., care au dat o interpretare idealistă materialului predat – așa cum procedează și la catedra respectivă de la Universitate. În acest caz conducerea Școlii a dat dovadă de lipsă de vigilență ideologică. În discuția avută cu tov. Moise Aldan, ne-a informat că a apelat la conferențiari ca Vianu pentru că aceștia sunt «specialiști» în istoria literaturii universale și că apreciază lecția lui Vianu despre Shakespeare ca o lecție «obiectivistă», dar... frumoasă". Instructorul de la SLA care a redactat informația își manifesta îngrijorarea că lecția a plăcut studenților cu un nivel ideologic scăzut și că nimeni dintre cei interogați nu a semnalat interpretarea idealistă a lecției, ceea ce „arată pericolul pe care-l reprezintă predarea lecțiilor de către asemenea «conferențiari»". În încheiere se înregistra și o altă lipsă a conducerii Școlii: „nu există stenogramele acestor conferințe"[1].

Din ceea ce scrie biograful său, Vasile Lungu, rezultă că Tudor Vianu a supraviețuit la catedră și anului 1952, asaltul împotriva sa fiind reluat în 1954, când referatul de cadre cuprinde și decizia de a fi înlăturat de la catedra universitară pentru atitudine cosmopolită. Însă Tudor Vianu este salvat de Mihai Ralea[2]. Memorialistica a înregistrat și ea prezența lui Tudor Vianu la Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu".

Școala de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu"

Dar când și de ce apăruse la București o astfel de școală? La sfârșitul deceniului cinci, deși Facultățile de Filologie trecuseră deja prin severe epurări, iar programa lor fusese schimbată astfel încât să corespundă comandamentelor ideologice totalitare, conducerea comunistă de la București a decis înființarea Școlii

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 71–72.

2. Vasile Lungu, *op. cit.*, pp. 128–129.

de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu", ca structură în cadrul Uniunii Scriitorilor din RPR. Nou-creata școală, situată pe Șoseaua Kiseleff nr. 10 și deschisă în toamna anului 1950, era concepută după modelul Institutului de Literatură „Maxim Gorki" de la Moscova și oferea studenților cursuri și seminarii de marxism-leninism, literatură rusă și sovietică, literatură română, teoria literaturii, dar și o serie de avantaje de care nu beneficiau alți studenți (condiții de hrană și cazare mai bune). Obiectivul principal al Școlii era formarea unor scriitori și critici literari care să fie pe deplin devotați ideologiei partidului unic și care să fie înarmați în acest institut de învățământ superior cu „combativitatea revoluționară" necesară și cu instrumentele asimilării metodei de creație realist-socialistă. Tocmai din acest motiv corpul didactic era format în cea mai mare parte – potrivit documentelor SPA – din „tovarăși cu puțină experiență", dar bine cotați politic[1]. Evident, selecția viitorilor studenți se făcea mai ales pe baza unui dosar din care să reiasă originile sociale „sănătoase" ale candidaților.

Datorită lui Marin Ioniță, beneficiem de o amplă reconstituire a vieții de student în cadrul acestei școli[2], prin care au mai trecut scriitori și critici importanți ai literaturii române: Nicolae Labiș, Lucian Raicu, Ion Gheorghe, Gheorghe Tomozei, Radu Cosașu, Florin Mugur, Fănuș Neagu, Alexandru Andrițoiu, Dumitru Micu (care a ajuns profesor după absolvire[3]). Între cadrele didactice ale școlii s-au numărat Mihail Novicov, Mihai Gafița,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 17.

2. Marin Ioniță, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

3. Documentele propagandei comuniste admiteau că în anul școlar 1950–1951 calitatea lecțiilor a fost scăzută. În anul următor, „nivelul general al lecțiilor a crescut. Aceasta se datorește experienței căpătate de corpul didactic care s-a întărit cu 8 tovarăși absolvenți ai cursurilor Școlii M. Eminescu, precum și a preocupării – într-o oarecare măsură – a conducerii Școlii pentru calitatea lecțiilor"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 70–71.

Alexandru Hoaje (cel mai detestat de studenți), director de studii și „profesor" la catedra de marxism-leninism[1]. Corpul profesoral al Școlii de Literatură era foarte divers și număra de la ideologi și politruci până la scriitori talentați precum Petru Dumitriu, șef de catedră. Existau mai multe catedre: de istoria literaturii române, teoria literaturii, limba română, marxism-leninism, istoria literaturii ruse, tehnica prozei, poezie, critică literară, dramă (multă vreme fără titular), limba rusă. La Școala de Literatură au mai ținut lecții: Marcel Breazu, Paul Cornea, Paul Georgescu, Silvian Iosifescu[2].

Frecventau școala, în calitate de invitați, mai ales la festivitățile inaugurative, importanți prozatori și poeți ai epocii, precum Mihail Sadoveanu, care în anul 1952 declara, în răspăr cu obiectivele enunțate de regim, că „nu poate fi făcut nimeni scriitor dacă nu a fost făcut mai dinainte de Dumnezeu sau de Mama-Natură"[3]. Prin urmare, Mihail Sadoveanu lăsa să se înțeleagă că instituția care l-a invitat este inutilă: scriitorul există sau nu există; nu poate fi fabricat într-o instituție patronată de Partidul Comunist.

Însă, în concepția oficială, Școala de Literatură era menită să-i transforme pe studenți în adevărați „ingineri ai sufletului": tinerii cursanți constituiau „materia primă din care să fie turnate, strunjite, presate, șlefuite, vopsite, lăcuite și înșurubate în sistem piesele de fabricație comunistă". Această intenție se vădește și în documentele SLA: într-o informație din 25 martie 1952, cu privire la activitatea Școlii de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu", condusă la acel moment de Petre Iosif și Moise Aldan, se preciza că în anul universitar 1951–1952 au fost înmatriculați 81 de studenți „recomandați de cenacluri, filiale ale Uniunii Scriitorilor, redacții. Propunerile au fost confirmate de organizațiile de partid raionale și regionale. Anul acesta

1. *Cf.* Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, București, 2001, p. 156.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, ff. 70–71.

3. Marin Ioniță, *op. cit.*, p. 19.

primirea în școală s-a făcut pe baza unui examen de admitere, urmărindu-se ca în școală să nu intre decât cele mai bune elemente". Cu toate acestea, lipsa de vigilență a organelor de partid, a Uniunii Scriitorilor a dus la pătrunderea în școală a unor elemente considerate „dușmănoase" care au fost eliminate în cursul primului semestru împreună cu studenți „netalentați": Horia Grămescu, fiu de chiabur, recomandat de US cu aprobarea lui M. Novicov, „a făcut în cadrul școlii apologia cu scop propagandistic a unor scriitori decadenți; a avut intervenții perfide în seminar, cu intenția de a provoca confuzii [*sic!*] în legătură cu unele probleme de marxism-leninism; a încercat să dezarmeze pe unii studenți în munca de creație, îndemnându-i la apolitism. El a concretizat poziția sa ideologică într-o poezie în care-și exprimă dorința de a se retrage la țară ca să-și înece amarul în țuică și «să uite de realismul socialist»"[1]. Eliminările din Școala de Literatură aveau loc după o prealabilă prelucrare cu studenții. Spre deosebire de Horia Grămescu, un alt student catalogat drept „dușmănos", Teodor Diaconu, a fost exclus din UTM, dar nu și din școală. În schimb, din cauza presupusei sale atitudini antisovietice, era urmărit de Securitate[2].

Același document emanat de la SLA și datat 25 martie 1952 identifica și aspectele pozitive din activitatea școlii: „tov. Petru Dumitriu și M. Beniuc își dau foarte mult interes pentru buna funcționare a catedrelor pe care le conduc", iar ȘLCL a avut o influență serioasă și asupra educației poetului Victor Tulbure, „care a lichidat în bună măsură cu apucăturile sale boeme"[3]. „O parte din studenți se va putea dezvolta după școală în domeniul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 69.

2. *Ibidem*, f. 70.

3. *Ibidem*, ff. 70 și 73. Cu toate aceste aprecieri la adresa lui M. Beniuc, după 30 de ani, poetul care condusese US mai bine de un deceniu califica Școala de Literatură drept „instituție parazitară"; Mihai Beniuc, *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ediție îngrijită de Ion Cristoiu și Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, București, 1999, p. 203.

creației, alții vor putea lucra în domeniul criticii literare și de artă și unii ca activiști pe frontul ideologic (în redacțiile revistelor, ale editurilor, la Comitetul pentru Artă etc.)" – conchidea instructorul de la SLA[1]. Totuși, Marin Ioniță susține că Școala de Literatură nu a reușit să-i uniformizeze pe studenți. Mai mult, tocmai poetul în care puterea politică își punea mari speranțe că o va legitima, Nicolae Labiș, era cel care dădea tonul la capitolul sfidare: tânărul scriitor citea literatură considerată subversivă și, mai mult, introducea în interiorul școlii cărți interzise, creații ale literaturii burgheze „decadente"[2]. Existau și alte forme de evadare din universul sufocant dominat de imensa bibliografie alcătuită din lucrări realist-socialiste: de exemplu, frecventarea cursurilor facultative de literatură, dar și a Mărțișorului, unde Tudor Arghezi era în izolare de câțiva ani. Școala de Literatură și Critică Literară a funcționat doar patru ani, între 1950 și 1954, în condițiile în care durata studiilor era de un an, iar concluzia lui Marin Ioniță este aceea că „întâiul mare rateu de cadre" al regimului comunist a fost chiar falimentul acestei instituții de fabricat scriitori[3]. Totuși, merită adăugat faptul că, până la urmă, prin multe cursuri și ședințe, s-au inculcat studenților teama și conformismul. Intelectualii români, formați sau nu la Școala de Literatură, nu s-au putut constitui, precum confrații lor din Europa Centrală (Polonia, Cehoslovacia, Ungaria), într-o contraelită și contracultură care să sfideze regimul comunist și să găsească aliați în rândul altor categorii sociale.

În legătură cu cazul Arghezi, despre care profesorii de literatură nu puteau vorbi fără a recurge la retorica de denigrare

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 74.

2. Marin Ioniță, *op. cit.*, pp. 41 și 100.

3. *Ibidem*, p. 131. Într-un Plan de muncă pe anul 1952 al SLA se preconiza elaborarea unui proiect de hotărâre a CC pentru transformarea Școlii de Literatură și Critică Literară „Mihail Eminescu" în Institut de Literatură cu durata de 4 ani. Acest proiect nu s-a mai aplicat; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 44.

inaugurată de Sorin Toma, și cu tratamentul aplicat de comuniști cadrelor didactice și artiștilor merită reprodusă expunerea lui Leonte Răutu cu ocazia conferinței secretarilor județeni și activiștilor din 5–8 ianuarie 1949: „Este o falsă înțelegere a luptei de clasă. Majoritatea artiștilor au un trecut pătat, dar cu ei trebuie să lucrăm, dacă ne-am convins că vor să se apropie. Noi vrem să creăm forțe proprii noi, dar până atunci trebuie să lucrăm cu ei. În Uniunea Sovietică, marele învățat [Ivan] Pavlov [îi] înjura pe Lenin, Stalin, Gorki, dar s-a avut în vedere că nu este un om politic, dar cel mai mare biolog. I s-au creat condițiuni extraordinare în timpul foametei, i s-a dat o rație deosebită și a murit [ca] un aderent înfocat al Rusiei noi și este o glorie a științei sovietice. Trebuie să avem o atitudine foarte elastică. E adevărat: [cei] care sunt și astăzi dușmani trebuie bătuți fără milă. [Pe] Tudor Arghezi, care nici acum nu s-a schimbat, l-am desființat. Dar față de oameni – cu toate greșelile lor din trecut – care vor să se apropie și prezintă valoare, să fim cu grijă, să ne ocupăm de ei. Centrele universitare au aici o deosebită răspundere"[1]. Același Leonte Răutu, întruchipare a antiintelectualismului, gropar al culturii române, cum i s-a spus, își prevenea subordonații să nu facă excese pe linia intelectualofobiei... În cazul său se poate vorbi de o supremă impostură.

Învățământul artistic

În perioada de tranziție reprezentată de primii ani postbelici a apărut în 1946 legea de reorganizare a Școlilor de Arte Frumoase, prin care cele două școli superioare din Iași și București (re)deveneau Academii[2]. Profesorii vechii Școli au fost siliți

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 11.

2. Raul Șorban, Adina Nanu, Paul Constantin, Eugen Schileru, *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București 1864–1964*, București, 1964, p. 94; *Monitorul oficial*, nr. 195, 3 august 1946.

să facă declarații de fidelitate față de noul regim și metoda realismului socialist, fiind constrânși la renegarea trecutului, când pictau din nevoia de a se exprima pe sine, de a da curs bucuriilor interioare, și nu dintr-o comandă politică. În 1948, Jean Al. Steriadi este pensionat[1], deși cel puțin în aparență evitase actele de sfidare a noii puteri. Pe de altă parte, școlile particulare, precum academia liberă de pictură condusă de pictorul Hristea Guguianu, sunt închise odată cu noua lege a învățământului din 1948[2]. Existența acestei academii private (numită oficial *Școala particulară de belle arte H. Guguianu*) fusese recunoscută, prin decizia ministrului Ion Pas, în ianuarie–februarie 1947 (acreditarea oficială, cu drept de publicitate, fusese obținută și datorită lui Camil Ressu, director general în Direcția învățământului artistic din Ministerul Artelor, dar în același timp animator al școlii). Printre profesori s-a numărat și Alexandru Ciucurencu, care din 1947 era integrat și în rândurile cadrelor didactice de la academia de stat.

Întrucât se considera că atât Academia/Școala de Arte Frumoase, cât și Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București funcționează în clădiri inadecvate (sediul Conservatorului fusese distrus de bombardamente[3]), același Ion Pas, la finalul mandatului său în fruntea Ministerului Artelor, propunea într-o ședință de guvern de la începutul anului 1948 reunirea facultăților cu profil artistic și muzical într-o clădire mai spațioasă și mai bine plasată: „Învățământul nostru artistic, Conservatorul și Școala de Arte Frumoase, se desfășoară în condițiuni cu totul nepotrivite, din cauza localurilor, care sunt cu totul improprii, dărăpănate și igrasioase și constituie un adevărat pericol

1. *Ibidem*, p. 94.

2. Mircea Deac, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale și a izvoarelor subiective*, Editura Medro, București, 2004, p. 25.

3. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1864–1964*, volum redactat de Octavian Lazăr Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu, Petre Brâncuși, George Bălan, Florin Staicu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1964, p. 123.

pentru sănătatea profesorilor și studenților. Aceasta este una din moștenirile trecutului: de zeci și zeci de ani de zile generații întregi de studenți care se consacră acestor cariere au fost lăsați să lucreze în condițiuni aproape imposibile. De aceea rog ca atunci când Comisiunea de inventariere a bunurilor fostelor Domenii Regale își va depune raportul, Palatul Cotroceni să fie atribuit acestui scop, adică pentru instalarea acolo a Conservatorului și a Academiei de Arte Frumoase. În acest sens s-a pronunțat și Uniunea Națională a Studenților Români. [...] Având în vedere parcul din jurul Palatului, acolo ar fi cel mai potrivit loc ca să se facă o cetate a învățământului artistic."[1]

Până la urmă această propunere a căzut (Gheorghe Vasilichi, subsecretar de stat la Ministerul Educației, era de părere ca Palatul să fie încredințat Ministerului Educației Naționale care să îl repare și apoi să decidă dacă îl transferă Facultății de Medicină sau Ministerului Artelor[2]). În schimb a fost reținută ideea de reunire, la nivel instituțional, a Academiei de Arte Frumoase cu Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, care a fost pusă în practică începând din toamna anului 1948, când avea să funcționeze la București un Institut de Artă cu mai multe facultăți. Același model a fost instituit la Cluj, unde a fost introdusă și o secție în limba maghiară, și la Iași.

În același timp, organele de propagandă pregăteau terenul și pentru alte schimbări în învățământul artistic, sugerând temele care trebuie abordate în presa culturală. La rubrica *Problema învățământului artistic* din *Flacăra*, Lelia Rudașcu publica la 8 februarie 1948 articolul „Așa nu mai merge!", în care evoca materiale pe aceeași temă ce descriau presupusa panoramă dezolantă a pepinierelor de artiști, conservatoarele și academiile: „în toate ramurile de artă – scria improvizatul critic de artă –, învățământul nostru artistic este, la ora actuală, în flagrantă

1. ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme (1944–1959), dosar nr. 2/1948, ff. 52–53.

2. *Ibidem*, f. 53.

insuficiență, de o inactualitate și ineficiență strigătoare la cer"; acest învățământ „nu se bazează pe un sistem bine gândit, științific fundat, de *formare* a artistului, ci este privit doar ca o perioadă de ucenicie în timpul căreia tânărul, aspirant la titlul de artist, are a deprinde o serie de procedee și trucuri profesionale, de meșteșugar al vorbii, al sunetului sau al culorii". În opinia Leliei Rudașcu, acestea erau mai mult „școli tehnologice", care purtau povara perioadei trecute, când artele trebuiau să răspundă intereselor unei clientele cu bani; or, școlile de artă i-au crescut pe viitorii artiști în acest spirit, care le-a săpat în conștiință pecetea ideologică a claselor avute. Profesorii au fost vânzătorii unor iluzii și acest lucru trebuie să înceteze și date fiind noile cerințe ideologice. În articol mai era combătut și Pablo Picasso pentru afirmația sa potrivit căreia arta este „o minciună care ne permite să ne apropiem de adevăr"; o astfel de concepție îl eliberează pe artist de orice răspundere în fața poporului și acest aspect este cât se poate de dăunător – conchidea Lelia Rudașcu[1].

Odată cu cele două institute de la București și Cluj apar și școlile medii de arte, ca parte a învățământului artistic[2]. Totodată, în școlile elementare își găseau refugiul profesori cu o bună calificare artistică și care fuseseră izgoniți din serviciile expuse verificării pe criterii ideologice. Pictorul Spiru Vergulescu, provenit

---

1. Lelia Rudașcu „Problema învățământului artistic. Așa nu mai merge!", în *Flacăra*, anul I, nr. 6, 8 februarie 1948, pp. 1–4. Au existat și luări de poziție mai radicale care negau școlilor de arte frumoase de dinainte de 1945 orice merit – „pictorii noștri nu știu nici măcar «tehnic» să picteze"; E.V. Popa, „Reforma învățământului. În jurul legii de reformă a învățământului artistic", în *Studentul român*, seria III, anul IV, marți, 25 februarie 1948, p. 8.

2. *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, București, 1959, p. 12; Randolph L. Braham, *Education in the Rumanian People's Republic*, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Washington, 1963, p. 88.

dintr-un cartier mărginaș al Bucureștiului, privește mai nuanțat efectele reformei educaționale comuniste asupra învățământului artistic: „am avut șansa să prind momentul 1948, pe care toată lumea îl înjură. Îl înjură pentru că în școli erau numai manuale rusești și toți învățam ceea ce voiau ei, bolșevicii, să învățăm. Marele meu noroc a fost că reforma învățământului, petrecută atunci, mi-a oferit posibilitatea să mă duc la școală fără să-i aud pe părinți plângându-se că-i costă prea mult. Iar profesorii pe care i-am avut erau foarte bine pregătiți, încât mă și miram la un moment dat de ce nu sunt ei profesori la o școală mai importantă, nu la noi la elementară. [...] Ceva însă e și mai interesant: puteai să te duci la Institutul de Arte Plastice cu doar patru clase primare! Mulți plasticieni, dar și regizori sau actori care au absolvit învățământul superior în atari condiții au fost obligați ulterior să-și dea din urmă examenele liceale, pentru completarea studiilor"[1].

Fără îndoială că reforma educației a însemnat și o anumită mobilitate socială, beneficii importante pentru copiii din categorii sociale defavorizate, anumite investiții pentru cantine, institute etc.[2], dar, în primii ani ai stalinismului, presiunea ideologică a adus pentru învățământul artistic un regres vizibil, echivalat de unii cu un adevărat dezastru. Institutele de artă trebuiau să-și armonizeze activitatea cu interesele Planului de stat, să dovedească

1. Spiru Vergulescu, „Toată viața mea a fost legată de artă", în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului Financiar*, vineri, 22 martie 2002, nr. 11 (93), p. 3.

2. Dintr-un memoriu justificativ depus de Ministerul Artelor și Informațiilor la planul de investiții pentru anul 1949 aflăm că proiecția bugetară pentru Direcția Învățământului Artistic era următoarea: „s-a prevăzut pentru reparații necesare căminelor și cantinelor studențești din țară (București, Cluj, Timișoara) suma de 3 170 000 lei. La punctul 2 din formular s-a prevăzut achiziționarea mobilierului, instrumentelor și aparatelor speciale pentru Institutele de Artă, însumând 8 536 000 de lei. Totalul investițiilor pentru Direcțiunea Învățământului Artistic este de 11 708 000 de lei"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 84/1949, ff. 4–5.

faptul că intră în logica luptei de clasă, inclusiv prin asigurarea unei corespunzătoare componențe sociale a studenților, să introducă o morală proletară adecvată[1]. Elevii și studenții Institutelor de Artă nu puteau afla cu adevărat ce reprezintă arta occidentală cu principalele ei curente, dar audiau cursuri unde erau înfierați Pablo Picasso și alți pictori. Criticul și istoricul de artă Radu Bogdan, coleg cu Lelia Rudașcu în Ministerul Artelor și Informațiilor la Direcția Artelor Plastice, care părea că asimilează retorica realist-socialistă, cu nuanțe antioccidentale, devine profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", dar curând percepe răul și, ca urmare a unei întâlniri cu Pierre Daix, își schimbă perspectiva despre opera lui Picasso: „toate acestea se petreceau [în 1951, *n.n.*] la numai un an de când începusem să cunosc efectele pedagogice ale reorganizării învățământului artistic, reorganizare care, din perspectiva a multiple aspecte, a însemnat un dezastru"[2]. Se mai adăugau și descinderile instructorilor de la Secția de Propagandă care uneori apreciau că manualele după care se predă în învățământul plastic sunt greșite și trebuie înlocuite[3].

Un alt element nefast a fost și pătrunderea „științelor sociale" (materialismul dialectic și istoric, socialismul științific etc.) printre materiile de studiu de la institutele de artă, cu scopul de a forma „baza teoretică necesară înțelegerii fenomenului artistic", dar și caracterul de clasă și spiritul de partid în artă. Se urmărea și angajarea studenților în slujba agitației vizuale comuniste. Corpul profesoral a păstrat profesioniști („forțele progresiste din rândurile corpului didactic artistic") care au știut să-și sustragă studenții de sub influența politicului. După 1948 au rămas ca profesori: Alexandru Ciucurencu, Cornel Medrea, Lucian

1. *Ibidem*, dosar nr. 77/1949, f. 13.

2. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist" (XX), în *Dilema*, anul III, nr. 134, 4–10 august 1995, p. 2.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 29/1951, f. 61.

Murnu, Simion Iuca, arh. Horia Teodoru (a predat cursul de perspectivă decenii la rând), dr. Gheorghe Ghițescu[1] sau au fost aduși critici și artiști care corespundeau și/mai ales criteriilor politice: Lelia Rudașcu, Paul Constantin ș.a.; în fruntea Institutului de Artă din București a fost adus ca rector conformistul Marcel Breslașu[2], aflat până atunci în comitetul de conducere al USASZ. O mărturie importantă este și cea a criticului de artă Radu Ionescu, care consemnează faptul că: „În Academia de Arte Frumoase [Institutul de Arte Plastice] studiile liceale complete nu mai erau obligatorii pentru înscriere și, alături de câțiva profesori din vechea gardă, vor apărea nume noi ca [Ștefan] Szönyi, [Tiberiu] Kraus, [Andrei] Szobotka, [Nicolae] Moraru, toți coordonați și supravegheați de un pictor scenograf Kovalenko, venit de la Moscova pentru a reorganiza spiritul și metodele învățământului sovietic."[3]

Rolul consilierilor sovietici și al experienței sovietice în materie de cultură și învățământ artistic a fost însemnat, dacă nu chiar determinant. Ministerul Artelor și Informațiilor/Comitetul pentru Artă și Ministerul Învățământului Public erau abilitate să implementeze liniile principale ale reformei educaționale la nivelul Institutelor de Artă (reorganizate în 1950 prin separare în: Institute de Arte Plastice, Conservatoare de Muzică și Institute de Artă Teatrală). Dar toate propunerile importante privind transformările instituționale și conținutul învățământului, al programei erau avizate în mod obligatoriu de Direcția/Secția de Propagandă și Agitație, prin Sectorul de Literatură și Artă (SLA)[4]. În mod periodic, Sectorul de Învățământ Public și apoi

1. Raul Șorban, Adina Nanu, Paul Constantin, Eugen Schileru, *op. cit.*, p. 95.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 77/1949.

3. Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România, 1921-1950-2002/The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiștilor Plastici, București, 2003, p. 8.

4. Așa s-a întâmplat și în vara anului 1952 cu propunerile Comitetului pentru Artă privitoare la înființarea secțiilor de istorie și teorie a artelor,

SLA[1] controlau activitatea Ministerului de resort și a instituțiilor de învățământ superior artistic, având și prerogativa de a propune/impune epurări la nivelul corpului profesoral, denumite eufemistic „măsuri pentru îmbunătățirea corpului didactic"[2].

Învățământul muzical

Evoluțiile contradictorii de după 23 august 1944, care lăsau să se întrevadă și semnele continuității cu o viață artistică interbelică marcată de diversitate, au permis și apariția conservatoarelor/academiilor particulare de muzică. Dintre acestea se distinge Conservatorul de Muzică Americană (denumit apoi Conservatorul de Jazz), condus de profesorul și muzicianul Edmond Deda, instituție situată în casa familiei Theodor Rogalsky din str. General Manu. Printre cadrele didactice ale conservatorului privat s-au aflat Ion Dumitrescu (viitor președinte al UCRPR în anii 1950, succesor al lui Matei Socor) și Dan Mizrahy, profesor de pian clasic la doar 21 de ani[3]. În memoriile sale, Dan

---

de istorie și teorie a muzicii și de istorie și teorie a teatrului pe lângă Institutul de Arte Plastice, Conservatorul de Muzică și Institutul de Teatru din București. SLA a avizat favorabil și propunerea de desființare a secției de muzeografie de la Institutul de Arte Plastice, socotind că „este justă, deoarece ghizii de muzeu pot fi recrutați din rândurile absolvenților de pedagogie și teorie și istorie a artei"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 230.

1. Probabil, Institutele de Artă au intrat în responsabilitatea SLA în 1951, după ce un timp de activitatea lor a răspuns Sectorul de Învățământ Public; într-un document al SPA din 1951 se preciza că SLA „a preluat o serie de instituții de învățământ de artă. Până acum contactul între sectoare a fost slab. Pentru că tovarășii sunt începători în ce privește problemele de învățământ, poate ar fi fost necesar ca între cele două sectoare să existe o legătură mai temeinică și în alte probleme"; *ibidem*, dosar nr. 29/1951, ff. 72–73.

2. *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, ff. 87–88.

3. Dan Mizrahy, *Așa a fost... Exerciții de memorie*, cuvânt înainte de Grigore Constantinescu, Editura Hasefer, București, 2005, pp. 169–171.

Mizrahy afirmă că nu câștiga foarte mult de pe urma orelor predate aici, „dar... eram tineri, entuziaști, ne plăcea muzica americană și toată treaba era de fapt un mic divertisment". Până la urmă nu problema financiară va sta la originea închiderii conservatorului, ci interdicția de natură politică. Unul dintre cei care a pronunțat sentința de desființare a fost Nicolae Moraru, chiar înainte de publicarea în *Monitorul oficial* a legii învățământului care naționaliza școlile particulare – „Conservatoriile particulare nu vor mai putea continua să existe [*sic!*]", declara ritos secretarul general al Ministerului Artelor și Informațiilor la 2 august 1948[1].

În paralel, conservatoarele de stat[2] erau epurate de profesorii indezirabili, printre cei îndepărtați fiind Alice Voinescu și Mihail Jora[3]. Aceeași Lelia Rudașcu se pronunța și în probleme muzicale, pretinzând că „studenții Conservatorului" s-au adresat redacției revistei *Flacăra* și făcând o tipologie a cadrelor didactice: „profesorii totalmente incapabili, profesorii care absentează venind la curs de trei ori într-un an sau alții care vin regulat, dar copleșesc cu otravă tineretul, aceștia formează majoritatea învățătorilor tinerei generații"[4]. Chiar și după expulzarea din rândul profesorilor denigrarea celor epurați a continuat, poate și pentru că prestigiul lor – cazul lui Mihail Jora este emblematic – nu a scăzut în ochii acelor studenți și muzicieni care le-au fost elevi.

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 228.

2. La 19 ianuarie 1948, Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică a fost redenumit *Conservatorul de Stat din București al RPR*; *Monitorul oficial*, partea I–A, anul CXVI, nr. 15, luni 19 ianuarie 1948.

3. Mihail Jora fusese chiar directorul Conservatorului din București între 1941 și 1947; v. George Sbârcea, *Mihail Jora. Biografia unui mare compozitor român din secolul XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1969, p. 188.

4. Lelia Rudașcu, „Problema învățământului artistic. Așa nu mai merge!", în *loc. cit.*, p. 4.

În presa comunistă au fost tipărite articole în care fostul profesor Mihail Jora era atacat virulent, fiind acuzat în principal de solidaritate cu „monarhia jefuitoare"[1]. Pe această linie se înscrie și discursul lui Matei Socor la consfătuirea șefilor propagandei cu compozitorii, din 28 martie 1949, care vădește din nou ingratitudinea viitorului președinte al UC față de cel care sub regimul antonescian încercase să-l salveze: „Există poate elemente care din cauza deformării lor în școala burgheză, de care vor să se dezbare, nu au ajuns încă la o concepție ideologică în muncă pe care noi o dorim. Față de aceste elemente trebuie să avem o anumită elasticitate. Ar fi justificat. Dar să colaborăm cu oameni care provin din moșieri, care au atitudine ostilă față de dezvoltarea poporului român, a republicii noastre populare, care s-au exprimat fățiș împotriva republicii, oftând de dorul monarhiei recent expirate, nu este de închipuit. În astfel de condițiuni, Societatea Compozitorilor nu va face pași înainte. Eu socot că prezența compozitorului Jora este un anacronism, și mai mult un anacronism ca el să fie încă în fruntea Societății."[2] Întrucât nu se putea trece nici peste talentul lui Mihail Jora, însoțit de harul său pedagogic, nici peste actul abuziv al îndepărtării de la catedră, Matei Socor se simțea obligat să adauge: „ce înseamnă talent muzical? Dacă are talent și îl pune în slujba dușmanului, cu atât mai rău; acel talent nu ne poate aduce nici un folos. Nu este talent în al doilea rând acela care face muzică în mod formal, muzică nesănătoasă, nefolositoare pentru întreaga noastră evoluție"[3]. Abia în anii 1960–1970 i se vor recunoaște lui Mihail Jora calitățile de profesor și meritele pentru activitatea didactică de la conservatorul bucureștean[4].

---

1. V. Cornelia Pascal, „A început curățenie la Conservator", în *Studentul român*, seria III, anul IV, nr. 6, 27 ianuarie 1948, p. 2.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 10/1949, f. 100.

3. *Ibidem*, f. 101.

4. D. Moroianu, „Învățământul artistic", în Constantin C. Giurescu *et al.*, *Istoria învățământului în România. Compendiu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 331.

Deși la Conservatorul de Stat din București au rămas la catedră muzicieni și muzicologi reputați (Ioan D. Chirescu, rector din 1950[1], George Breazul, Alfred Mendelsohn ș.a.), aceștia nu au putut împiedica întotdeauna campania de intoxicare a tineretului universitar; în plus, marile curente moderne occidentale erau prohibite. În acest context, în casa compozitorului Mihail Andricu au loc întâlniri contestatare care au fost comparate cu nucleul unei universități alternative clandestine. Mihail Andricu invită în casa lui tineri (muzicieni, studenți la Litere), ascultă și comentează creația unor compozitori „decadenți" precum Arthur Schoenberg, Anton Webern și Alban Berg, sfidând muzica oficială și maniera de predare de la Conservator. Pentru astfel de gesturi, Mihail Andricu avea să fie sancționat mai târziu, fiind victima unei demascări publice în 1959[2].

Compozitorii cu un profil mai conformist, cei care s-au adaptat și au fost tolerați în poziții mai mult sau mai puțin importante la Conservator, au încercat din interiorul sistemului să introducă muzica printre materiile de studiu din clasele I–IV, mizând pe un proces de dezideologizare, care să îi ferească pe elevi de asimilarea balastului politic ce parazita predarea. Apelând la retorica oficială care pleda pentru culturalizarea muncitorimii, inclusiv prin educație muzicală, și invocând numele unor mărimi ale propagandei precum Mihail Roller, compozitorul Nicolae Buicliu ținea în martie 1949 un lung discurs despre beneficiile predării muzicii în școala primară: „cred că clasa muncitoare, și în prezent, și în viitor, dar mai ales viitoarele generații au dreptul la bunuri de ordin cultural, și deci gândesc că trebuie să i [se] dea posibilitatea de a învăța. Deci învățământul general

1. Titu Pânișoară, Ion Șoldea, *Prof. Univ. Dr. Petre Brâncuși și Conservatorul «Ciprian Porumbescu» – București*, Editura Măiastra, f. l., 2005, p. 65.

2. Vasile Igna, „Preliminarii la schița unei istorii a rezistenței culturale în România", în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România, 1944–1954*, p. 27.

ar trebui să includă muzica în învățământul elementar, ca să poată intra adânc în educația generală a elevilor. Deci cred că Ministerul Artelor ar trebui să sesizeze Ministerul Învățământului că constituie o lipsă că se dă muzicii în învățământ așa de puțină importanță. (Și tov. Roller a relevat acest lucru.) Astăzi nu este rezervată decât o singură oră pentru muzică în clasele V–VII, dar în primele patru clase nu se învață deloc. Cred că ar trebui stabilite cel puțin patru ore pe săptămână. Aceste patru ore sunt absolut necesare dacă vrem să ridicăm posibilitatea de înțelegere a tuturor frumuseților artei muzicale, pe care o vrem cât mai înaintată, cât mai avansată, și ținând seama că istoria muzicii românești este de foarte scurtă durată, ca să ajungem alte țări care prin anumite împrejurări istorice au avut norocul să avanseze înaintea noastră"[1].

Spre deosebire de Nicolae Buicliu, pianista Piroska Meltz, directoarea Conservatorului popular din Târgu-Mureș, a dat probabil o mai mică atenție discursului conformist promuncitoresc și în plus a neglijat lecțiile despre muzica rusă. Cu ocazia unei descinderi la Comitetul Regional de partid Mureș cu scopul de a evalua munca în problemele literaturii și artei, instructorul Virgil Pop de la SPA constata la 8 aprilie 1952 următoarele: „comitetul regional nu a controlat activitatea Conservatorului popular. La acest Conservator studiază aproape cinci sute de elevi, majoritatea covârșitoare dintre ei elemente mic-burgheze. Directoarea Conservatorului este un element dușman regimului nostru (pianista Melț Piroska). Această directoare vorbește cu ironie despre necesitatea acordării unei atenții sporite elementelor muncitorești, ea considerând pe fiii de muncitori incapabili de a învăța muzică. Ea arată că nu a fost preocupată de problema componenței sociale a elevilor pentru că nu știe cum trebuie stabilit acest lucru – «după bunicii sau părinții lor?». Programa școlară a Conservatorului nu cuprinde nici o lucrare sovietică

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 10/1949, f. 88.

atât la clasele de instrumente, cât și la canto. Din repertoriul muzicii clasice ruse programa cuprinde o singură lucrare de Ceaikovski (la clasa de violoncel). În schimb, la istoria muzicii se studiază Debussy în patru lecții [...], iar la sfârșitul programei figurează două lecții despre muzica rusă. Această programă este în vigoare fără modificări din anul 1912. Considerăm că activitatea Conservatorului popular după această programă școlară și cu actuala conducere este profund dăunătoare dezvoltării studenților"[1].

Pentru comuniștii români, la fel ca și pentru cei sovietici[2], un învățământ apolitic era de neconceput. Din perspectiva noului regim, educația era prin definiție ideologică: doar astfel se putea clama faptul că „noua intelectualitate ieșită din acest învățământ va înțelege lumea într-un chip nou, va fi înarmată cu metoda de gândire unitară și armonioasă a materialismului dialectic"[3].

1. *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, ff. 110–111.

2. Sheila Fitzpatrick, *Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1934*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-Melbourne, 1992, p. 18.

3. Mihail Roșianu, „Reforma învățământului", în *Flacăra*, anul I, nr. 33, 8 august 1948.

Încheiere

Atunci când rememora aspecte ale propriei experienţe de istoric şi critic de artă în plină perioadă stalinistă, Radu Bogdan oferea o evaluare pesimistă privitoare la capacitatea istoricilor de a reconstitui aspectele vieţii artistice din primele decenii comuniste: „Nu ştiu ce se va descoperi în ziua când vor fi puse la dispoziţie spre cercetare publică arhivele Partidului Comunist Român privind – în materie de artă – perioada primului sfert de veac al cârmuirii sale; pentru că nu ştiu *ce* s-a consemnat, *cum* s-a consemnat, *dacă* s-a consemnat şi *în ce măsură s-a păstrat*. Un lucru e sigur: procesul anumitor realităţi, responsabilitatea anumitor înscenări, judecăţi şi decizii nu se vor cunoaşte niciodată"[1]. Şi continua cu o predicţie plină de scepticism: „istoricii de azi, născuţi în sau după anii '40, au toate şansele să cadă în capcana falsificării istoriei (adesea şi cad!), pe care le-a pregătit-o cu o diabolică abilitate partidul, oferindu-le o faţadă, o mască alcătuită din aparenţe". Dar, dincolo de acest relativism dus la extrem şi de aprecierile pesimiste ale criticului de artă martor al realismului socialist, trebuie admis că cercetarea savantă are limite reale când este vorba despre reconstituirea evoluţiei artelor în perioada stalinistă. Există totuşi câteva elemente asupra cărora o majoritate a istoricilor a căzut de acord. În general se acceptă o periodizare a istoriei literaturii şi artelor care începe cu intervalul 1948–1953 (prelungit de unii până în 1955), socotit

1. Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist", VII, în *Dilema*, anul III, nr. 119, 21–27 aprilie 1995.

drept „stalinism integral", o epocă a unei „dramatice revoluții culturale". Magda Cârneci propune pentru artele plastice puncte de reper ușor diferite: „Privind rezumativ, anii 1949–1954 rămân anii cei mai duri ai acestei perioade de reală și dramatică «revoluție culturală», care, în interiorul unui terorism de stat dezlănțuit, cunoaște totuși o evoluție zigzagată, marcată de tot felul de «campanii culturale», dar sacadată și de scurte etape de acalmie, urmate întotdeauna de reluări și mai brutale ale «mobilizării generale» și ale «bătăliei» dintre Partid și societate."[1]

Este acest interval perioada în care se pun bazele cooperării dintre artist și cenzor în termenii sugerați de Miklós Haraszti? Adică, încă de acum cei doi (artist și cenzor), fețe ale culturii oficiale, ajung să cultive „în mod voios și sârguincios grădinile artei"?[2] Probabil că da, deși nu trebuie uitat rolul major pe care îl joacă intimidarea și represiunea, în general dimensiunea coercitivă a politicii culturale oficiale. Însă, potrivit Alinei Tudor Pavelescu, în timpul acestei prime etape, puterea comunistă a dezvoltat o acțiune ce a cuprins atât măsuri de coerciție, cât și o abilă tactică a persuasiunii, aspecte care au presupus un efort vast și coerent de instituționalizare a noii ordini culturale[3].

Reluând o retorică moralizatoare specifică și criticului literar Gheorghe Grigurcu, Mihaela Cristea dezvoltă un discurs cu puține elemente de empatie pentru intelectualii „colaboraționiști" care își făceau periodic autocritici umilitoare: „Este incredibil [...] ca oameni de cultură cu o operă importantă în spatele lor

1. Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945–1989*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 42.

2. Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988, p. 7.

3. Alina Tudor [Pavelescu], „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004, p. 145.

să se comporte ca niște copii puși pe coji de nuci la colț, cerând iertare că n-au aprofundat suficient operele lui Stalin sau articolele de fond din *Scânteia*. De ce? Frica pentru pâinea de mâine, laşitate, servilism, goana după funcții, teama şefilor de a nu le lua cineva scaunul, aspirația ariviștilor la funcții înalte? Dacă îi putem înțelege pe cei care, fiind în închisoare, au semnat declarații false sau au publicat articole deja scrise şi pe care acceptau să le semneze [...], pe cei care huzureau în case de creație, în luxoase apartamente şi fiind foarte bine plătiți nu-i mai putem înțelege sau, mai bine zis, nu mai putem avea pentru ei aceeaşi înțelegere."[1] În parte, Mihaela Cristea a oferit şi câteva răspunsuri la întrebările formulate, însă mai trebuie adăugate şi alte elemente care să întregească tabloul colaborării unei părți importante a oamenilor de artă cu o putere antiintelectualistă în esența ei. Iar Katherine Verdery aduce câteva argumente pentru înțelegerea conformismului: după 1947, intelectualii nu şi-au mai putut vinde produsele/cărțile pe o piață reală, nemaiexistând un capitalism al tiparului, iar birocrația de stat a devenit singurul utilizator şi susținător al culturii[2]. Câțiva au preferat să tacă, să nu vorbească aceeaşi limbă a puterii („tăcerea a devenit un mod de a rezista totalizării"[3]), dar „pentru oamenii care se străduiau să obțină resursele necesare în producerea culturii, vorbirea devenea esențială; [...] puterea a forțat vorbirea: producătorii de cultură nu-şi puteau stăpâni domeniul dacă refuzau să vorbească"[4].

Au trădat acești artiști şi intelectuali care „au vorbit"? Acelaşi Radu Bogdan a încercat să combată această idee şi să nuanțeze

---

1. Mihaela Cristea, „Argument", în *Reconstituiri necesare. Şedința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 11.

2. Katherine Verdery, *Compromis şi rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, București, 1994, p. 46.

3. *Ibidem*, p. 25.

4. *Ibidem*, p. 26.

lucrurile: „se vehiculează cu mult prea mare ușurință conceptul de trădare. [...] Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Vianu, Rosetti, Ralea, Philippide, Bogza, Ressu, Jalea, Medrea, Steriadi, Iser, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Ciucurencu, Baba [...] nu pot fi pur și simplu stigmatizați sub eticheta de «trădători», fără ca *ipso facto* geniul creativității naționale să nu se simtă amputat de o prea însemnată parte din ceea ce a produs mai valoros. Putem vorbi de o vremelnică trădare de sine, dar nu de o trădare a patriei și culturii sale!" Așadar, este vorba mai degrabă de grave slăbiciuni omenești, crize de conștiință, rătăciri ale facultății de cumpănire provocate de frică[1]. În ceea ce îi privește pe intelectualii cooptați, aceștia au fost siliți uneori să le explice confraților șovăielnici sau ostili colaborării cu regimul că arta și puterea politică (totalitară) nu sunt inamici naturali, că libertatea nu este chiar o condiție esențială a existenței artei. Dar probabil Eugen Negrici nu se înșală când consideră că literatura anilor 1950 a reușit să creeze mentalitate, mai ales prin acele producții instigatoare care făceau apel la ură și invidie[2]. Aceste opere care perpetuau ideea luptei de clasă și aversiunea față de burghezi, chiaburi, occidentalii anglo-americani etc. au intrat în programa școlară obligatorie, menținându-se acolo pentru 10–15 ani sau chiar mai mult și contribuind poate la profilul omului nou cu reflexe condiționate, dezobișnuit să gândească independent și devenit ușor de manipulat. Efectele pe termen lung ale impunerii manualului unic au fost extrem de nocive: după 50 de ani, românilor li s-a inculcat ideea că, pentru aceeași materie, trebuie să existe un singur manual. Această concepție nefastă care a impus omogenizarea în rău în materie didactică a avut repercusiuni și asupra învățământului filologic, și asupra celui artistic.

Uniformizarea din sistemul educațional, realizată prin reforma comunistă a învățământului, a tulburat în mod profund școala

1. Radu Bogdan, *op. cit.* (XXXI), nr. 145, 20–26 octombrie 1995, p. 2.

2. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2002, p. 20.

românească: licee de mare tradiție au fost forțate să își închidă porțile, iar statutul învățătorilor și profesorilor a fost diminuat serios. Mulți elevi și studenți, exmatriculați din școli din cauza originii „nesănătoase", au trăit adevărate drame, ducând cu ei povara unui teribil stigmat. Unii dintre studenții epurați pe criterii de clasă și-au putut relua studiile abia peste un deceniu, în anii de timidă relaxare a comunismului. De asemenea, controlul ideologic și strategia epurărilor din rândurile profesorilor incomozi au determinat o scădere a calității lecțiilor și a cursurilor. Reforma învățământului începută în 1948 a fost o parte componentă a „revoluției culturale" comuniste, iar brutalitatea cu care s-a realizat se explică în mare parte și prin faptul că planificatorii ei nu au fost în nici un fel legați de tradițiile pedagogice românești[1]. Unul dintre obiectivele reorganizării sistemului de învățământ a fost formarea unei noi intelectualități, debarasată de influențele burgheze. Noul sistem educațional s-a răsfrânt și asupra literaturii române, deoarece a orientat asimilarea cunoștințelor literare de către adolescenți prin metode, manuale și lecturi obligatorii și i-a pregătit atât pe viitorii educatori de cititori, cât și pe viitorii consumatori de beletristică[2].

Poate pentru planificatorii politicii culturale a fost mai dificil să îi determine pe români să meargă în număr mare la spectacolele de teatru și la filmele de ficțiune cu mesaj ideologizat. În perioada de tranziție de la „epoca veche" la realismul socialist

---

1. Același lucru este valabil și în cazul culturii artistice, lucru sesizat de Radu Bogdan: „la nivelul conducerii și deciziilor au fost instalați mai ales comuniști născuți și copilăriți în Basarabia, deja amintiții Chișinevschi, Răutu, Ofelia Manole, Moraru, cu toții lipsiți de cea mai elementară cultură artistică, în sensul înțelegerii procesului de creație și a ceea ce înseamnă cu adevărat *calitate*, oameni care – în ignoranța și fanatismul lor – nu aveau și nu puteau să aibă scrupule față de artă, necum față de tradițiile artei românești"; Radu Bogdan, *op. cit.* (XII), în *Dilema*, anul III, nr. 125, 2–8 iunie 1995.

2. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Fundația Luceafărul, București, 2001, p. 155.

(cca 1945–1948) s-a realizat un singur film de ficțiune de valoare (*Visul unei nopți de iarnă*, în regia lui Jean Georgescu), iar cinematografia a stat, în general, sub semnul cenzurii și al asocierii cu propaganda politică; câteva zone ale creației și distribuției de film rămâneseră însă necucerite. Nu era chiar o situație nouă, ci mai degrabă o prelungire a unei realități ce a intervenit odată cu instaurarea, la sfârșitul deceniului patru, a unor regimuri dictatoriale. Diferențele se vădeau totuși la nivel instituțional și țineau de modalitatea de subordonare a producției de film, a ONC, în sensul că în perioada antonesciană a fost vorba de un fel de militarizare (ONC a fost subordonat Marelui Stat-Major al Armatei[1]). Din 1948–1949, această tranziție încetează, iar filmul este supus unui control total. Probabil cinematografia a fost arta cea mai vulnerabilă în raport cu politicul, dar atunci când evaluăm subordonarea politică a filmului autohton trebuie avut în vedere și un alt aspect important. Chiar și în democrații occidentale, precum cea americană sau britanică, această relație a fost una complicată. Se citează adesea cazul campaniei maccarthyste împotriva Hollywood-ului, dar nu trebuie uitată nici activitatea biroului britanic al cenzurii, care în perioada interbelică, deci chiar și pe timp de pace, verifica atent scenariile de film și în unele cazuri le respingea, mai ales când autorii abordau teme legate de realități sovietice. Și totuși există o diferență fundamentală: niciodată, în spațiul occidental, un organ similar cu Biroul Politic al PMR nu a ajuns să decidă – în urma unei vizionări – soarta unui film de ficțiune. Evident, Gheorghe Gheorghiu-Dej și ceilalți membri ai Biroului Politic aveau un antrenor intelectual în persoana lui Leonte Răutu, un maestru în manipularea artiștilor, scriitorilor și a celorlalte categorii de intelectuali.

Împreună cu Vladimir Tismăneanu am încercat să schițez biografia acestui antrenor ideologic, iar cartea de față este o continuare a acelui demers; accentul a căzut asupra politicii culturale

1. Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc, 1940–1950*, Editura Militară, București, 1996, p. 23.

de nuanță jdanovistă impuse de Leonte Răutu et co. Studierea acestei politici și a evoluțiilor cultural ideologice este complementară tentativelor de reconstituire a biografiilor „dictatorilor culturali". Vocea echilibrată a istoricilor este cu atât mai necesară cu cât o publicistică nocivă, antisemită, ortodoxistă etc. a propagat atât identificarea etnică abuzivă (pornind de la etichetele legate de prezența „comuniștilor evrei" în aparatul de propagandă), cât și generalizarea „culpei" ideologice, adică extinderea „vinovăției" teoreticienilor comuniști și a dictatorilor culturali staliniști către minoritățile naționale din care provin, în cazul de față către comunitatea evreiască. În anul 2008, Mircea Mihăieș relua în revista *România literară* tema spinoasă a neglijării genului biografiilor la nivelul scrisului academic autohton[1]. Articolul său viza puținătatea biografiilor de scriitori, dar cumva problema poate fi extinsă, inclusiv la categoria ideologilor culturali și a conducătorilor propagandei comuniste, a „dictatorilor culturali". Până la urmă, aceștia din urmă au influențat, uneori decisiv, mai ales în anii 1950, opera și traiectoria profesională a celor mai importanți scriitori, de la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, până la G. Călinescu, Mihail Sadoveanu și Camil Petrescu. Termenul de comparație luat în considerație de criticul sus amintit era spațiul occidental, cel american mai precis. Diferența este sesizabilă, chiar cuantificabilă, dacă ne gândim atât la rafturile spațioase, pline de biografii, ale librăriilor americane care adăpostesc lucrări academice, cât și la fișierele bibliotecilor universitare; în plus, și la nivelul culturii populare poate fi scoasă în evidență o anumită defazare autohtonă în raport cu cazul american – de pildă, genul necrologului, în general bine documentat, scris de profesioniști angajați ai publicațiilor cotidiane (și nu numai).

Producția academică occidentală a furnizat cel puțin două titluri care ar putea servi cercetătorilor autohtoni în mai multe privințe – atât la nivelul informației, relevantă și pentru cazul

1. Mircea Mihăieș, „De ce nu se scriu biografii ale scriitorilor români?", în *România Literară*, anul XL, nr. 27, 11–18 iulie 2008.

românesc, pentru biografiile ideologilor Partidului Comunist Român, în vederea unui demers comparativ, cât și al modului de a concepe o biografie, de a selecta sursele ș.a.m.d. Prima, în ordine cronologică, este cea datorată lui Serge Petroff[1], apărută în anul 1988, inspirat intitulată *Eminența roșie* și consacrată lui Mihail A. Suslov, membru în Politburo, șef al *Agitprop*, redactor-șef al ziarului *Pravda*, secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, responsabil cu ideologia. A doua biografie, semnată de Kees Boterbloem și tipărită în anul 2004 (*Viața și timpurile lui Andrei Jdanov*), urmărește destinul predecesorului lui Suslov, ca ideolog-șef, și beneficiază în plus de valorificarea documentelor din arhivele ruse[2].

Formula de conducător despotic peste mediul intelectual artistic a fost sugerată de Petre Pandrea, care îi aplica lui Iosif Chișinevschi eticheta de „cancelar de fier al Valahiei" în primul deceniu comunist[3]. Mai târziu, apelând la metoda psihobiografică, pe urmele lui Robert C. Tucker, Vladimir Tismăneanu a realizat mai multe portrete ale ideologilor și potentaților comuniști. Probabil, expresia de *dictator cultural* a fost utilizată pentru prima dată într-un text academic de Vladimir Tismăneanu, care în volumul *The Crisis of Marxist Ideology in Eastern Europe*, publicat în 1988, vorbea despre Leonte Răutu și Iosif Chișinevschi, „dictatorii culturii românești din timpul perioadei de glorie a stalinismului"[4], comparându-i cu omologi din celelalte state comuniste ale Europei de Est: Kurt Hager, Václav Kopecky,

1. Serge Petroff, *The Red Eminence. A Biography of Mikhail A. Suslov*, The Kingston Press, Inc., Clifton, N.J., 1988.

2. Kees Boterbloem, *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, McGill-Queen's University Press, London and Ithaca, 2004.

3. Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah*, cu repere biobliografice de Andrei Pandrea, Editura Albatros, București, 2001, p. 81.

4. Vladimir Tismăneanu, *The Crisis of Marxist Ideology. The Poverty of Utopia*, Routledge, New York and London, 1988, p. 110; v. și ediția românească, *Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană. Mizeria utopiei*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 95.

József Révai şi Jakub Berman. Formula a fost pregătită şi anunţată de textele anterioare ale profesorului de la Maryland, mai ales de eseurile difuzate după 1983 la Radio Europa Liberă, în special: *Fariseism şi revoluţie. Însemnări despre rolul lui Iosif Chişinevschi în istoria comunismului românesc* şi *Leonte Răutu şi măştile stalinismului românesc*[1]. În paralel, sintagma a circulat la nivelul „folclorului" dezvoltat în lumea literară şi artistică românească, ca o etichetă pentru diverşi conducători proeminenţi ai cenzurii şi ai controlului ideologic de până în 1989. Însă trebuie observat că mai degrabă subordonatul şi succesorul lui Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu, a fost perceput ca prototipul *dictatorului cultural*, lucru consemnat şi de *Raportul final* al CPADCR[2]. La sfârşit, ca o anexă, *Raportul final* conţine mai multe portrete reunite sub titlul de *Biografiile nomenclaturii*, o listă cu scurte biografii care îi cuprinde şi pe Iosif Chişinevschi, Leonte Răutu şi Dumitru Popescu. Dacă pentru primul s-a încetăţenit caracterizarea de „principal inchizitor ideologic"[3], care veghează de la cel mai înalt vârf al puterii, fără a se implica direct, Leonte Răutu a fost descris ca ideolog-şef al partidului[4], aflat în contact nemijocit cu lumea intelectual-artistică din poziţia sa de şef al Direcţiei/Secţiei de Propagandă şi Agitaţie.

Într-un studiu istoriografic de referinţă, din 2007, îmbinat cu memorialistică şi semnat de Florin Constantiniu, Iosif Chişinevschi este numit „dictatorul ideologic al României, patronul funeştilor Leonte Răutu şi Mihail Roller, groparii culturii

1. Eseurile au fost adunate în volumul *Arheologia terorii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1992 [1993].

2. *Raport final*, editori: Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile, CPADCR – Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 802–803.

3. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 180; v. şi ediţia a II-a (Editura Curtea Veche, 2008, p. 191).

4. *Idem*, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 303.

românești autentice"[1]. Aceste sintagme – dictatorul culturii române, groparul culturii române – se regăsesc și în scurta biografie consacrată lui Leonte Răutu și postată pe site-ul Wikipedia[2]. Am dat acest exemplu evident nu pentru a legitima în vreun fel site-ul Wikipedia, cu biografiile lui, o sursă mai mult decât discutabilă, dacă nu chiar de nefrecventat când este vorba de o trimitere științifică, ci pentru a sublinia răspândirea sintagmei în discuție la ora actuală[3]. Am utilizat-o între ghilimele tocmai datorită unei conotații patetice, nu foarte specifică unei analize reci, lipsită de implicare emoțională, precum și faptului că sintagma *dictator cultural* nu este pe deplin încetățenită în istoriografia română. Evident, prin intermediul ei îi desemnăm de obicei pe ideologii PMR/PCR care au supervizat în mod discreționar – de la nivelul Comitetului Central, al secțiilor ideologice – viața cultural-artistică din România în intervalul 1947–1989, veghind la păstrarea purității ideologice în spațiul cultural-ideologic. Cel de al treilea ideolog, Dumitru Popescu[4], aparent paradoxal, deși a fost supranumit *Dumnezeu*, ar putea fi cel mai greu integrabil într-o categorie a „dictatorilor culturali", tocmai pentru că „domnia" lui asupra literaturii și artelor este contemporană și cu o perioadă de liberalizare limitată, iar apoi, în pofida înghețului cultural de după 1971/1974, există mai mulți centri de putere exercitată asupra mediului cultural, a celui cultural-ideologic, mai bine-zis. Evident, există și argumente care îl pot plasa în această categorie și chiar memoriile sale consemnează un fel

1. Florin Constantiniu, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, București, 2007, p. 145.

2. http://ro.wikipedia.org/wiki/Leonte_R%C4%83utu. Accesat la 12 iunie 2009.

3. Am preluat-o – împreună cu Vladimir Tismăneanu – și în volumul *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului*, Editura Humanitas, București, 2008.

4. Pentru un portret al D. Popescu, v. Vladimir Tismăneanu, „Ideologul partidului", în *Democrație și memorie*, Editura Curtea Veche, București, 2007, pp. 328–330.

de preluare a ştafetei în domeniul cultural-ideologic, o pregătire a sa de a-l moşteni pe Leonte Răutu în demnitatea de ideolog-şef[1].

Esenţiale pentru schiţarea portretelor de dictatori culturali sunt documentele de la Arhivele Naţionale, arhivă care adăposteşte dosarele fostei Arhive a CC al PCR, dosarele Secţiilor Comitetului Central, inclusiv Secţia Cadre[2]. Aici sunt dosarele personale ale liderilor comunişti şi chiar ale celor asociaţi, prin apartenenţa la organizaţii de masă, la Frontul Unităţii Socialiste ş.a.m.d., de la autobiografii la referinţe date de colegii de partid, numai că nu toate dosarele s-au regăsit în integralitatea lor. Este şi cazul dosarelor lui Răutu şi Chişinevschi (până la momentul redactării acestei cărţi). În schimb, informaţii bogate (şi chiar discursuri ale celor doi, rămase inedite) sunt prezente în alte fonduri arhivistice (CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, CC al PCR – Secţia Relaţii Externe etc., de exemplu). Ceea ce nu înseamnă că istoricul nu întâmpină greutăţi similare cu cele avute de Serge Petroff sau de Kees Boterbloem – dificultăţi ivite din cauza absenţei documentelor care ar fi putut ajuta la reconstituirea unui profil psihologic: corespondenţă personală, scrisori private, însemnări autobiografice, subiective, care să ofere indicii pentru o mai bună înţelegere a personalităţii. Nu vom insista cu explicaţii, sunt câteva motive evidente – prin natura funcţiilor deţinute erau ocupaţi cu munca politică, ideologică, nu aveau nici timp, nici o propensiune pentru jurnale sau corespondenţă privată; erau deplin conştienţi, ca membri importanţi ai aparatului de partid, că o astfel de îndeletnicire oricum nu era recomandabilă.

---

1. Cristian Vasile, „Un ideolog ceauşist", în *Idei în dialog*, anul IV, nr. 5 (44), 2008, p. 53.

2. Documente de partid extrem de relevante pentru biografia lui Iosif Chişinevschi au fost publicate încă din 2001; v. volumul *O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu–Iosif Chişinevschi (1956–1961)*, ediţie îngrijită de Alina Tudor [Pavelescu] şi Dan Cătănuş, Editura Elion, Bucureşti, 2001.

În concluzie, se poate spune că dincolo de unele greutăți care mai persistă, inclusiv în legătură cu accesul la documentele partidului comunist, ale secțiilor Comitetului Central, la sursele primare, dincolo de prejudecăți, scrierea biografiilor ideologilor comuniști este acum mai la îndemână, cu atât mai mult cu cât în ultimul timp au apărut mai multe echipe de istorici, specialiști în științe politice și în filozofie politică, care lucrează împreună, luând în considerare nu numai documentele de arhivă, mărturiile orale, ci și textele teoretice sau scrierile ideologice. A cunoaște biografia lor înseamnă și un plus pentru cercetarea istoriei literaturii și artelor sub regimul comunist.

Literature and the Arts in Communist Romania, 1948–53

Abstract

In Communist Romania the two main consequences of the organization and functioning of the regime's Propaganda and Agitation Department (PAD) were the perversion of the discourse regarding the arts and the harassment of the intellectuals more or less reluctant to being cowed by the communist politics of culture. The aim of this book is to follow both the changes within the Arts Unions and other cultural institutions and the activity of the Agitprop Department during the Stalinist period (1948-53) using recently de-classified archival materials issued by this Department.

Romania's writers had long been in the spotlight of the nation's artistic and cultural life. They were, moreover, perceived as the country's preeminent *intellectuals*. After consolidating power in 1948 the Romanian Communist Party (RCP) sought to bring the writers – despite their seemingly unusable past – over to the Party's agenda. The Communist control over literature was accomplished both through subtle plans of manipulation and through censorship (thousands of books were gathered in a sort of *Index librorum prohibitorum*). The State Publishing Houses printed ideologically-oriented books to replace the forbidden literary works. In such circumstances the writers had to choose between resistance, surrender, and ambiguity. The majority preferred the last two options and such choices were facilitated

by the creation of the Soviet-styled Writers' Union which replaced the old Society of the Romanian Writers and supervised the imposition of Socialist Realism.

After 1989 the Romanian scholars whose main field of interest was culture and society under Communism centered their attention on the problem of postwar literature with a special focus on the relationship between the writers and political power. Neglected were both the evolution of Romanian music after the RCP's takeover and the composers' attitude towards the Party's policies regarding the arts. Nevertheless, some musicologists and historians of Romanian music publish a few studies, although these did not come into general use for analysing the developments within the musical activity, included the Composers' Union established by the Communists after the suppression of the „bourgeois" Society of the Romanian Composers in October 1949. Those scholars stated or suggested the overwhelming role of the Department of Agitation and Propaganda in defining the main elements of the RCP's Cultural policy which promoted the ideological uniformity and enrollment of the Romanian music. In this book I reviewed the political pressure on the folklore, the opera, the light music, and finally put under scrutiny the Communist interferences in the affairs of the Society of the Romanian Composers led by the famous musician Mihail Jora. The Romanian Communist regime humbly imitated the Soviet anti-Western cultural policies, which is why subsequently the artists had difficulty penetrating the Western musical milieus and scenes.

In the aftermath of the Communist takeover, the RCP showed a particular interest in the use of visual propaganda as part of the political battle against its enemies. The RCP leadership also focused upon winning the painters' and sculptors' favor in order to foster the pro-Communist organization, the National Democratic Front. Two avant-gardists and also sympathizers of the RCP, M.H. Maxy and Jules Perahim, had to coordinate this recruitment initiative. The most prominent painters and sculptors came to terms with the communist regime. In order to impose its cultural

program for changing the structure of painters' creative union, the Propaganda and Agitation Department used both the avant-garde and the conservative artists.

Relying mostly upon recently de-classified documents and secondary literature, I attempted to shed more light on the imposition of Socialist Realism to Romanian cinema. I also examined the dynamics of the Communist institutional structures, which ruled over the Romanian cinema from 1948 to 1953. During this period, the nationalization of Romanian Film industry and all movie theaters took place, as did the first cultural "thaw" following the death of Stalin. The ideological guidance of the cinema was a part of the Communists' attempt to build in Romania a Soviet-type culture. This effort was directed mainly by PAD, through the agency of the Sector for Literature and Arts (SLA), which had the authority to recommend and even appoint movie directors, scriptwriters, film critics and members of the Committee for Cinematography (a governmental department, created in 1950, in charge of film industry). The Committee exerted both general management and censorship functions with Niculae Bellu, a communist cultural activist, as its first chair. One of his main collaborators was Elisabeta Luca, the wife of Vasile Luca, a leading figure of the Romanian Workers' Party (RWP). In 1952 when Vasile Luca and Ana Pauker were expelled from RWP's Secretariat and Politburo, due to their "Right Deviation", Elisabeta Luca was fired alongside approximately 200 members of the Committee and its subordinate institutions. Consequently, all Party bureau and Party cells' „right wing deviationists", and their associates within cultural agencies were purged.

One of the main characteristics of this period was the preeminence of the script over the film direction. Except for a few motion pictures based on the well-known playwright I.L. Caragiale's writings, Romanian feature films produced between 1948 and 1953 were lower in artistic merit and ideologically-oriented, being typical socialist realist movies and praising the socialist construction, collectivization and communist industrialization.

Bibliografie

Arhive

Arhivele Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (ACNSAS), fond Penal, dosar nr. 234;

Arhiva Institutului Cultural Român (AICR), fond Asociația Româno-Polonă/Asociația Româno-Maghiară, dosar nr. 8/1948;

Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC),

Fond CC al PCR – Cancelarie, dosarele nr. 52/1945, 59/1945, 37/1946, 52/1946, 12/1947, 6/1948, 9/1948, 37/1948, 48/1948, 57/1948, 121/1948, 133/1948, 138/1948, 139/1948, 42/1949, 49/1949, 99/1949, 120/1949, 127/1949, 163/1949, 164/1949, 170/1949, 1/1950, 25/1950, 87/1950, 106/1950, 147/1950, 165/1950, 24/1951, 30/1951, 39/1951, 117/1952, 161/1952, 5/1953, 46/1953, vol. II, 78/1953, 87/1953, 103/1953, 76/1955;

Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosarele nr. 4/1947, 9/1947, 13/1947, 6/1948, 9/1948, 30/1948, 37/1948, 42/1948, 46/1948, 49/1948, 1/1949, 2/1949, 7/1949, 10/1949, 17/1949, 20/1949, 31/1949, 32/1949, 45/1949, 66/1949, 77/1949, 84/1949, 87/1949, 88/1949, 91/1949, 95/1949, 99/1949, 127/1949, 2/1950, 3/1950, 4/1950, 6/1951, 21/1951, 24/1951, 29/1951, 1/1952, 9/1952, 12/1952, 30/1952, 58/1952, 103/1953;

Fond Direcția Generală a Poliției, dosar nr. 35/1943;

Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948–1950, dosar nr. 1/1948;

Fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme (1944–1959), dosarele nr. 2/1946, 8/1945, nr. 7/1947, 13/1947, 2/1948.

Arhivele Naționale ale SUA, College Park, Maryland (National Archives and Records Administation – NARA),

Record Group 84, Records of the Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political Representative in Rumania, Bucharest 1945, Cutia 2.

Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, US Embassy, Legation and Office of the American Political

Representative in Rumania, Bucharest, Classified General Records, 1946–1964, 1946, Cutia 22.

Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Bucharest US Mission, General Records, 1948, Cutia 87.

Documente publicate

Cartea cărților interzise, studiu introductiv de Victor Frunză, Editura Victor Frunză, București, 2003.

Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România, 1945–1989, volum coordonat de Paul Caravia, cuvânt înainte de Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, București, 2000.

Maliţa, Liviu (ed.), *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura EFES, Cluj, 2006.

Mocanu, Marin Radu (coord.), *România – marele sacrificat al celui de al doilea război mondial*, vol. I, Arhivele Statului, București, 1994.

Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor (documente)*, Editura Libra, București, 1998.

Mocanu, Marin Radu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, București, 2001.

Mocanu, Marin Radu (ed.), *Vremuri satanice. Documente*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.

Monitorul oficial, partea I–A, partea I–B, martie 1945–august 1948; partea a III-a: Desbateri Parlamentare 1947.

Politica de cadre a Partidului Muncitoresc Român, 1948–1955, ediție de documente elaborată de Alina Tudor Pavelescu, Arhivele Naționale ale României, București, 2006.

Procesul „tovarășului Camil". Teatru documentar în stare naturală, prefață de Mircea Zaciu, text îngrijit și înscenat de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998.

O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu–Iosif Chișinevschi (1956–1961), ediție îngrijită de Alina Tudor [Pavelescu] și Dan Cătănuș, Editura Elion, București, 2001.

Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005.

Rezoluții și Hotărîri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, 1948–1950, Editura Partidului Muncitoresc Român, [București], 1951.

Stănescu, Mircea (ed.), *Organisme politice românești (1948–1965). Documente privind instituțiile și practicile*, Editura Vremea, București, 2003.

Stenogramele ședințelor Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, vol. I, *1948*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, George Mocanu, Arhivele Naționale ale României, București, 2002.

Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, vol. II, *1949*, ediție de documente întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Ioana Zamfir, Arhivele Naționale ale României, București, 2003.

Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, 1950–1951, vol. III, ediție întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, Arhivele Naționale ale României, București, 2004.

Cronologii, Dicționare, Enciclopedii

Bădescu, Ilie, „Enciclopedia ca metodă de cunoaștere", în Ilie Bădescu, Mihai Ungheanu, coordonatori, *Enciclopedia valorilor reprimate. Războiul împotriva culturii române (1944–1999)*, Editura Pro-Humanitate, București, 2000.

Bejenaru, Liviu Marius, Clara Cosmineanu-Mareș, Florica Dobre (coord.), Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleșa, Liviu Pleșa, *Membrii CC al PCR. Dicționar*, studiu introductiv de Nicoleta Ionescu-Gură, CNSAS-Editura Enciclopedică, București, 2004.

Dicționar politic, întocmit sub redacția lui B.N. Ponomarev, Editura Politică, București, 1958.

Domenico, Viorel, „Dicționarul cineaștilor militari", în *Viața militară*, nr. 4, 2005, p. 52, http://www.presamil.ro/VM/2005/4/50-53.pdf.

Johnson, Allan G., *Dicționarul Blackwell de sociologie. Ghid de utilizare a limbajului sociologic*, traducere din engleză de S. G. Drăgan și Vlad Russo, prefață la ediția în limba română și control științific Septimiu Chelcea, Editura Humanitas, București, 2007.

Lăcustă, Ioan, *1948–1952. Republica Populară și România*, Editura Curtea Veche, București, 2005.

Mic dicționar filozofic, redactat de M. Rozental și P. Iudin, Editura de Stat pentru Literatură Politică, București, 1955.

Modorcea, Grid, *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*, Editura Cartea Românească, București, 2004.

Neagoe, Stelian, *Istoria guvernelor României de la începuturi – 1859 – până în zilele noastre – 1999*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Machiavelli, București, 1999.

Articole cu caracter ideologic şi propagandistic

„Acord cultural româno-maghiar", în *România liberă*, anul V, nr. 1008 C, joi, 27 noiembrie 1947.

„Ciclu de conferinţe pentru actori", în *Adevărul*, anul 65, nr. 18 039, sâmbătă, 31 martie 1951.

„Instalarea tov. Gh. Vasilichi ca ministru subsecretar de stat", în *Noua şcoală românească*, anul II, nr. 9-12, septembrie–decembrie 1947.

Pascal, Cornelia, „A început curăţenie la Conservator", în *Studentul român*, seria III, anul IV, nr. 6, 27 ianuarie 1948.

„Pentru continua întărire a Partidului", în *Scânteia*, anul XXI, nr. 2364, 3 iunie 1952.

Popa, E.V., „Reforma învăţământului. În jurul legii de reformă a învăţământului artistic", în *Studentul român*, seria III, anul IV, marţi, 25 februarie 1948.

„Presa sovietică despre filmul «Mitrea Cocor»", în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953.

Răutu, Leonte, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiinţele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, [Bucureşti], 1949.

Roşianu, Mihail, „Reforma învăţământului", în *Flacăra*, anul I, nr. 33, 8 august 1948.

Rudaşcu, Lelia, „Problema învăţământului artistic. Aşa nu mai merge!", în *Flacăra*, anul I, nr. 6, 8 februarie 1948.

Memorii, jurnale

Baciu, Alexandru, *Din amintirile unui secretar de redacţie. Pagini de jurnal, 1943–1978*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.

Bârsan, Ion, *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, filozof, muzician, scriitor*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1995.

Beniuc, Mihai, *Sub patru dictaturi. Memorii (1940–1975)*, ediţie îngrijită de Ion Cristoiu şi Mircea Suciu, Editura Ion Cristoiu SA, Bucureşti, 1999.

Bentoiu, Annie, *Timpul ce ni s-a dat*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 2000.

Bogdan, Radu, „Peleş, ianuarie – aprilie 1948. Inventarierea bunurilor de artă foste regale", în *Magazin istoric*, serie nouă, anul XXXII, nr. 8 (377), august 1998.

Brătescu, G., *Ce-a fost să fie. Notaţii autobiografice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Călinescu, Paul, *Proiecţii în timp. Amintirile unui cineast*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982.

Crohmălniceanu, Ov.S., *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994.

Deac, Mircea, *Fără rame, fără soclu. Istoria unor date reale şi a izvoarelor subiective*, Editura Medro, Bucureşti, 2004.

Domide, Gherasim, *Convorbiri cu actorul Ion Săsăran*, Editura Proema, [Baia Mare], 2003.

Dragomir, Lucia, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Belin, Paris, 2007.

[Florescu, Arta], *Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava. Polifoniile unei vieți*, I, Editura Muzicală, București, 1985.

Ghibu, Onisifor, *Ziar de lagăr. Caracal, 1945*, ediție îngrijită de Romeo Dăscălescu, tabel cronologic, postfață și note de Octavian Ghibu, Editura Albatros, București, 1991.

Groza, Petru, *Adio lumii vechi! Memorii*, Editura Compania, București, 2003.

Ioniță, Marin, *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Marino, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iași, 2001.

Martinescu, Pericle, *7 ani cât 70. Pagini de jurnal (1948–1954)*, Editura Vitruviu, București, 1997.

Micu, Dumitru, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, București, 2001.

Mizrahy, Dan, *Așa a fost... Exerciții de memorie*, cuvânt înainte de Grigore Constantinescu, Editura Hasefer, București, 2005.

Pandrea, Petre, *Memoriile mandarinului valah*, cu repere biobliografice de Andrei Pandrea, Editura Albatros, București, 2001.

Popescu-Tracipone, Traian, *Amintiri despre film și eroi*, Editura Militară, București, 1990.

Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri... Amintiri...*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Toma, Sorin, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist. Redactor-șef al „Scânteii" din 1947 până în 1960*, Editura Compania, București, 2004.

Tomaziu, George, *Jurnalul unui figurant, 1939–1964*, traducere de Mariana și Gabriel Mardare, prefață și postfață de Gabriel Mardare, Editura Univers, București, 1995.

Țugui, Pavel, *Istoria și limba română în vremea lui Gheorghiu-Dej. Memoriile unui fost șef de Secție a CC al PMR*, Editura Ion Cristoiu, București, 1999.

Țugui, Pavel, *Niculae Bellu și cinematografia română*, în vol. *Niculae Bellu. De la stânga politică la stânga culturală*, ediție îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, București, 2005.

Vârgolici, Teodor, *„Vedeam în el un geniu"*, în I. Oprișan, *G. Călinescu. Spectacolul personalității. Dialoguri adnotate*, Editura Vestala, București, 1999.

Velisaratu, Vasile, *Destine de artişti în secolul XX*, INST, Bucureşti, 2007.
Vergulescu, Spiru, *„Toată viaţa mea a fost legată de artă"*, în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului Financiar*, nr. 11 (93), vineri, 22 martie 2002.
Voiculescu, Marioara, *Jurnal. Memorii*, ediţie îngrijită de Florica Ichim şi Oana Borş, Fundaţia Camil Petrescu-Revista Teatrul Azi, Bucureşti, 2003.
Voinescu, Alice, *Jurnal*, ediţie îngrijită, evocare, tabel biobibliografic şi note de Maria Ana Murnu, cu o prefaţă de Alexandru Paleologu, Editura Albatros, Bucureşti, 1997.

Piese de teatru, scenarii:

Baranga, Aurel, *Iarbă rea*, piesă în 3 acte, cuvânt înainte de Sanda Diaconescu, Editura de Stat, Bucureşti, 1949.
Bleiman, Mihail; Manuel Bolşinţov, Fridrih Ermler, *Marele cetăţean: scenariu cinematografic*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1952.
Moraru, Nicolae; Aurel Baranga; Lucia Demetrius, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951.
Petrescu, Cezar; Mihail Novicov, *Nepoţii gornistului. Scenariu cinematografic*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952.
Sadova, Marietta; Victor Iliu, „Mitrea Cocor. Scenariu regisoral (fragmente)", în *Probleme de cinematografie*, anul III, nr. 4–5, aprilie–mai 1953.

Lucrări, articole şi studii

Antohi, Sorin, *Pentru o istorie intelectuală a tiranofiliei moderne*, studiu introductiv la Mark Lilla, *Spritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, traducere de Mona Antohi, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Anton, Mioara, *„Progresişti" versus „reacţionari". Subordonarea intelectualilor, 1944–1955*, în Dan Cătănuş (coord.), Mioara Anton, Ana-Maria Cătănuş, Alexandru-Murad Mironov, Nicoleta Raluca Spiridon, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.
Artele plastice în Romînia după 23 august 1944, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.
Aucouturier, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
Banu, Florian, *Asalt asupra economiei României. De la Solagra la Sovrom (1936–1956)*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004.
Bălu, Ion, *G. Călinescu – spectacolul personalităţii*, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2004.

Bârzoi, Cezarina, Ionuț Baias, *Andrei Ciurunga – poetul pe schimbul căruia a înviat Hristos*; www.hotnews.ro, accesat la 13 noiembrie 2007.

Berciu-Drăghicescu, Adina; Ovidiu Bozgan, *O istorie a Universității din București 1864-2004*, Editura Universității din București, București, 2004.

Berindei, Dan, *Istoria Academiei Române (1866–2006). 140 de ani de existență*, Editura Academiei, București, 2006.

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.

Besançon, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, ediția a II-a, traducere de Lucreția Vacar, Editura Humanitas, București, 2007.

Betea, Lavinia, *Ancheta soției „trădătorului" Vasile Luca*, http://istoria-comunismului.blogspot.com/2005/05/ancheta-sotiei-tradatorului-vasile-luca.html.

Betea, Lavinia, *Lucrețiu Pătrășcanu. Moartea unui lider comunist*, Curtea Veche Publishing, București, 2006.

Beumers, Birgit, „Soviet and Russian Blockbuster: A Question of Genre?", în *Slavic Review*, no. 3, 2003.

Biberi, Ion, *Tudor Vianu*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică, București, 1974.

Bodek, Richard, „The not – so – Golden Twenties: Everyday life and Communist Agitprop in Weimar-era Berlin", în *Journal of Social History*, vol. 30, Issue 1, Fall 1996.

Bogdan, Radu, „Un martor al realismului socialist", I-XXXI, în *Dilema*, anul III, nr. 113 (10–16 martie 1995) – nr. 145 (20–26 octombrie 1995).

Boterbloem, Kees, *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, McGill-Queen's University Press, London and Ithaca, 2004.

Bozgan, Ovidiu, „Diplomația culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român 1955–1960", în *Analele Universității din București. Istorie*, 48, 1999.

Braham, Randolph L., *Education in the Rumanian People's Republic*, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Washington, 1963.

Brezianu, Barbu, *Brâncuși în România*, Editura All, București, 1998.

Bucurescu, Adrian, „Sculptorul Nicu Enea spulberă o legendă. Caragiale al lui Baraschi nu a fost întâi Lenin", în *România liberă*, luni, 19 septembrie 2005.

Buican, Alexandru, *Brâncuși. O biografie*, Editura Artemis, București, 2006.

Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.

Cătănuș, Dan, „Relațiile externe ale României și influența factorului sovietic asupra acestora în primele două decenii postbelice", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. I, 2002.

„Către cititori", în *Adevărul*, anul 65, nr. 18039, sâmbătă, 31 martie 1951.

Câmpeanu, Pavel, *Ceaușescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom, Iași, 2002.

Cârneci, Magda, *Artele plastice în România 1945–1989*, Editura Meridiane, București, 2000.

Chihaia, Pavel, „Constant Tonegaru", în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954*, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001.

Cioflâncă, Adrian, *Pentru o genealogie culturală a modelului propagandistic comunist*, în Andi Mihalache și Adrian Cioflâncă (editori), *In medias res. Studii de istorie culturală*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2007.

Cioroianu, Adrian, *Lumina vine de la Răsărit. „Noua imagine" a Uniunii Sovietice în România postbelică, 1944–1947*, în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului românesc*, Editura Universității din București, [București], 1995.

Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului*, Curtea Veche Publishing, București, 2005.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" 1864–1964, volum redactat de Octavian Lazăr Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu, Petre Brâncuși, George Bălan, Florin Staicu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1964.

Constantinescu, Grigore, *Matei Socor*, Editura Muzicală, București, 1983.

Constantiniu, Florin; Adrian Pop, *Schisma roșie. România și declanșarea conflictului sovieto-iugoslav (1948–1950)*, Editura Compania, București, 2007.

Constantiniu, Florin, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, București, 2007.

Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.

Cristea, Mihaela, *Argument*, în *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005.

Davies, Sarah, „Stalin as patron of Cinema. Creating Soviet Mass Culture, 1932–1936", în Sarah Davies, James Harris (editori), *Stalin. A New History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Denize, Eugen, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, *Instaurarea și consolidarea comunismului (1944–1965)*, Societatea Română de Radiodifuziune, București, 2000.

Denize, Eugen, *Propaganda*, în Eugen Denize, Cezar Mâță, *România comunistă. Statul și propaganda 1948–1953*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2005.

Domenico, Viorel, *Istoria secretă a filmului românesc 1940–1950*, Editura Militară, București, 1996.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „Un Conservator uitat: Pro-Arte", în *Magazin istoric*, nr. 5, mai 2002.

Duțu, Mihai, „Aspecte ale spectacolului și repertoriului cinematografic", în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino și Manuela Gheorghiu, ASSP – Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, București, 1976.

Fitzpatrick, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of Education under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.

Fitzpatrick, Sheila, *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921–1934*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1992.

Fitzpatrick, Sheila, „The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans", în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992.

Florea, Anca, *Opera Română. Al treilea deceniu 1941–1951*, Editura Info-Team, București, 2003.

Georgakas, Dan, „Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left", în *Cineaste*, vol. 30, Iss. 4, Fall 2005.

George, Cătălina, „Ludovic Spiess a murit la o partidă de vânătoare", în *Cotidianul*, luni 30 ianuarie 2006.

Georgescu, Paul, „Îndrumarea literaturii de către partid", în *Gazeta literară*, nr. 18, 3 mai 1956.

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iași, 2007.

Golomstock, Igor, „Problems of the Study of the Stalinist Culture", în Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, The Mac Millan Press – SSEES, Houndmills-London, 1990.

Golovskoy, Valery S., „Film Censorship in the USSR", în Marianna Tax Choldin, Maurice Friedberg (editori), *Red Pencils. Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, Boston, 1989.

Grigurcu, Gheorghe, *Cum am devenit stalinist (pagini din perioada 1990–1996)*, Editura Timpul, Iaşi, 1997.

Guţu, George, *SGR, ZGR şi germanistica în România*, http://www.ggr.ro/edit20.htm, accesat la 29 octombrie 2007.

Haltof, Marek, „The representation of Stalinism in Polish Cinema", în *Canadian Slavonic Papers*, vol. 42, Iss. 1–2, March-June 2000.

Haraszti, Miklós, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988.

Hayek, Friedrich A., *Drumul către servitute*, traducere de Eugen B. Marian, Editura Humanitas, Bucureşti 1993.

Heller, Leonid, Antoine Baudin, „Le Réalisme socialiste comme organization du champ culturel", în *Cahiers du monde russe et sovietique*, 34, no. 3, juillet-septembre 1993.

Hollander, Paul, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to Soviet Union, China and Cuba, 1928–1978*, Oxford University Press, New York, 1981.

Ianoşi, Ion, *Uniunea Scriitorilor în sistemul culturii socialiste şi segmentul literar în tranziţia românească*, în Adrian Miroiu (ed.), *Instituţii în tranziţie*, Editura Punct, Bucureşti, 2002.

Ion, Narcis Dorin, *Castele, palate şi conace din România*, vol. I, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002.

Ionescu, Ghiţă, *Comunismul în România*, Editura Litera, Bucureşti, 1994.

Ionescu, Radu, *Uniunea Artiştilor Plastici din România 1921-1950-2002/ The Union of Artists of Romania 1921-1950-2002*, Editura Uniunii Artiştilor Plastici, Bucureşti, 2003.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Reorganizarea PMR–ului după modelul PC (b.) al URSS şi crearea nomenclaturii CC al PMR în Republica Populară Română (1949–1954)*, în Gheorghe Onişoru (coord.), *Totalitarism şi rezistenţă, teroare şi represiune în România comunistă*, cuvânt înainte de Sabine Habersack, CNSAS, Bucureşti, 2001.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Stalinizarea României. Republica Populară Română 1948–1950: transformări instituţionale*, Editura BIC ALL, Bucureşti, 2005.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Jäckel, Anne, „France and Romanian Cinema, 1896–1999", în *French Cultural Studies*, vol. 11, 2000.

Jela, Doina, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge University Press, London and New York, 1985.

Kessler, Erwin (ed.), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile Avangardei. Arta în România 1910–1950*, Institutul Cultural Român-Muzeul Național Brukenthal, [București], 2007.

Konrád, George, „Foreward", în Miklós Haraszti, *The velvet prison. Artists under State Socialism*, translated from the Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wasserman, I.B. Tauris & Co Ltd Publishers, London, 1988.

Lazăr, Marius, *„Structuri politice și cultură. Câmpul cultural de la «destalinizare» la mitul «salvării prin cultură»"*, în *Xenopoliana*, anul VII, nr. 1–2, 1999.

Levy, Robert, *Gloria și decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeză și Ioana Gagea, Iași, Editura Polirom, 2002.

„Literatura română în timpul comunismului", în *22*, anul XV, nr. 744, 8–14 iunie 2004.

Lovinescu, Monica, „Scurt interview cu Marioara Ventura. Marea actriță despre problemele teatrului", în *Adevărul*, anul 62, nr. 17 056, vineri 9 ianuarie 1948.

Lungu, Dan, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003.

Lungu, Vasile, *Viața lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, București, 1997.

Massoff, Ioan, *Istoria Teatrului Național din București 1877–1937*, Editura Librăriei „Universala" Alcalay & Co.,București, f. a.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul românesc în perioada 1940–1950*, vol. VIII, Editura Minerva, București, 1981.

Ewa Mazierska, „Wanda Jakubowska's Cinema of Commitment", în *European Journal of Women's Studies*, vol. 8, 2001.

Micu, Dumitru; Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi 1944–1964. Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Tineretului, București, 1965.

Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.

Mihalache, Marin, *Muzeele din București*, Editura Meridiane, București, 1960.

Michalek, Boleslaw; Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Mihăieș, Mircea, „De ce nu se scriu biografii ale scriitorilor români?", în *România Literară*, anul XL, nr. 27, 11–18 iulie 2008.

Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002.

Mironov, Alexandru-Murad, *Beneficii, privilegii şi recompense sau preţul intelectualităţii din RPR*, în vol. *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Dan Cătănuş (coord.), prefaţă de Dan Berindei, Bucureşti, Editura Nemira, 2006.

Mitchevici, Angelo, *George Călinescu şi dilemele mandarinului valah*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Mitchievici, Angelo, *Când viaţa învinge, răsună valea*, în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul al III-lea, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

Moroianu, D., *Învăţământul artistic*, în Constantin C. Giurescu *et al.*, *Istoria învăţământului în România. Compendiu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.

[Mureşan, Maria], *Sovromurile*, în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, CPADCR – Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Narti, Ana Maria, *Contribuţia cinematografiei la educaţia estetică*, în vol. *Educaţia estetică prin artă şi literatură*, Editura Academiei RPR, [Bucureşti], 1964.

Nastasă, Lucian, *Studiu introductiv* la *Minorităţi etnoculturale. Mărturii documentare. Evreii din România (1945–1965)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coord.), Andrea Varga, cu un cuvânt înainte de Liviu Rotman, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, Cluj, 2003.

Negreanu, Radu, *Alfred Mendelsohn*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2002.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia*, vol. I, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003.

Negrici, Eugen, *Rolul literaturii în campania de colectivizare*, în Constantin Iordachi, Dorin Dobrincu (editori), *Ţărănimea şi puterea. Procesul de colectivizare a agriculturii în România, 1949–1962*, cuvânt înainte de Gail Kligman, Katherine Verdery, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Nicula, Dinu-Ioan, *Reflectări ale cenzurii cinematografice în presa interbelică*, în Marian Petcu (coord.), *Cenzura în spaţiul cultural românesc*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2005.

Niţescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forţat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic* (ediţie îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Oprescu, George, *C. Medrea*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1964.

Oprescu, George, *Pictura romînească contemporană*, Editura Meridiane, București, 1964.

Opriș, Ioan, *Comisiunea Monumentelor Istorice*, Editura Enciclopedică, București, 1994.

Opriș, Ioan, *Monumentele istorice din România (1850–1950)*, Editura Vremea, București, 2001.

Oproiu, Ecaterina, *Un sfert de veac de film românesc*, în *Cinematografia românească 1948–1975*, volum coordonat de Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu, ASSP – Institutul de Istoria Artei – Editura Meridiane, București, 1976.

Parocescu, Nicolae, *Despre rolul muzicii în educația estetică*, în vol. *Educația estetică prin artă și literatură*, sub redacția prof. Marcel Breazu, Editura Academiei RPR, București, 1964.

Pauta Pieslak, Sabina, „Lenin in Swaddling Clothes: A critique of the Ideological Conflict Between Socialist State Policy and Christian Music in Cold War Romania", în *Current Musicology*, Iss. 78, Fall 2004.

Pânișoară, Titu, Ion Șoldea, *Prof. Univ. Dr. Petre Brâncuși și Conservatorul «Ciprian Porumbescu» – București*, Editura Măiastra, f. l., 2005.

Pelin, Mihai, „Circulația bronzului în natură", în *Aspirina săracului*, anul 2, nr. 16 (52), vineri, 23 aprilie 2004.

Pelin, Mihai, *Deceniul prăbușirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști*, Editura Compania, București, 2005.

Petcu, Marian, *Puterea și cultura. O istorie a cenzurii*, cuvânt înainte de Mihai Coman, Editura Polirom, Iași, 1999.

Petroff, Serge, *The Red Eminence. A Biography of Mikhail A. Suslov*, The Kingston Press, Inc., Clifton, N.J., 1988.

Pillat, Dinu, *Vladimir Streinu*, în volumul *Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954*, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001.

Pleșa, Elis[abeta Neagoe-]; Liviu Pleșa, *Studiu introductiv* la vol. *Dosarul Ana Pauker. Plenara Comitetului Central al Partidului Muncitortesc Român 30 noiembrie – 5 decembrie 1961*, selectarea și editarea documentelor și note de Elis[abeta] Neagoe-Pleșa și Liviu Pleșa Editura Nemira – CNSAS, București, 2006.

Popa, Cosmin, „Campania împotriva cosmopolitismului în România. Între conformism și excepția de la regulă", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 6/2007.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, 23 august 1944–22 decembrie 1989*, vol. I, Fundația Luceafărul, București, 2001.

Popescu, Alexandru, „Traian Grozăvescu – victimă a unei crime pasionale?", în *Magazin istoric*, anul XXXVI, serie nouă, nr. 8 (425), august 2002.

Popescu, Marian, „Teatrul la Universitate", în *Ziarul de duminică*, nr. 43 (173), vineri 31 octombrie 2003.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura Unitext, București, 2004.

Popescu, Mircea; Ion Frunzetti, *Sculptura*, în *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, Editura Academiei RPR, București, 1959.

Rădulescu, Carmen, *Uniunea Artiștilor Plastici. Între controlul politic și arta neangajată*, în Cosmin Budeancă, Florentin Olteanu, (editori), *Forme de represiune în regimurile comuniste*, Polirom, Iași, 2008.

Rădulescu, Speranța, „Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music", în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théatre, Musique, Cinema, tome XXXI, 1994.

Roller, Mihail, *Pedagogia în URSS*, Editura Cartea Rusă, București, 1947.

Roller Mihail (redactor responsabil), Gh.I. Georgescu, Vasile Maciu, Dumitru Tudor, *Istoria României. Manual unic pentru clasa a XI-a medie*, Editura de Stat, București, 1948.

Sandache, Cristian, *Dogmatismul stupidității: Nicolae Moraru*, în *Literatură și propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, București, 2006.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Sava, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi. Obsedantul deceniu*, [vol. 1], Editura Meridiane, București, 1999.

Sbârcea, George, *Mihail Jora. Biografia unui mare compozitor român din secolul XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1969.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism. 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994.

Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, ediția a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Editura Cartea Românească, București, 2005.

Shlapentokh, Dmitry; Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography 1918–1989. Ideological Conflict and Social Reality*, New York, 1993.

Shlapentokh, Vladimir, *Soviet intellectuals and political power. The Post-Stalin Era*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1990.

Shore, Marci, „Engineering in the Age of Innocence: A Genealogy of Discourse Inside the Czechoslovak Writers' Union, 1949–67", in *East European Politics and Societies*, vol. 12, No. 3, Fall 1998.

Someșan, Maria, Mircea Iosifescu, *Legile din 1948 pentru reforma învățământului*, în Romulus Rusan (ed.), *Anul 1948–instituționalizarea comunismului*, Fundația Academia Civică, București, 1998.

Stanciu, Cezar, „România stalinistă în relațiile internaționale", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, volumul 4, 2005.

Stanomir, Ioan, *Rătăcirile tânărului Lovinescu*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești–București–Brașov–Cluj-Napoca, 2001.

Stănculescu, Călin, „Cartea documentarului. «Misteriosul Moscopol-profetul»", în *România liberă*, vineri 6 ianuarie 2006.

Stănciulescu, Elisabeta, *Sociologia educației familiale*, vol. II, *Familie și educație în societatea românească. O istorie critică a intervenționismului utopic*, prefață de I. Bădescu et al., Editura Polirom, Iași, 2002.

Stojanova, Christina, *Ars longa, politica brevis. Schiță a celei mai noi istorii a cinematografului est-european*, în *Cinema 2000*, volum îngrijit de Geo Saizescu, Dana Duma (coord.), Călin Căliman, Editura Victor, București, 2000.

Subteranele memoriei. Pagini din rezistența culturii în România 1944–1954, studiu introductiv și antologie de Vasile Igna, Editura Universal Dalsi, București, 2001.

Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Editura Mașina de Scris, București, 2005.

Taylor, Richard, „Singing on the Steppes of Stalin: Ivan Pyrev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema", în *Slavic Review*, no. 1, 1999.

Tănase, Stelian, *Clienții lu' Tanti Varvara. Istorii clandestine*, Editura Humanitas, București, 2005.

Tismăneanu, Vladimir, *The Crisis of Marxist Ideology. The Poverty of Utopia*, Routledge, New York and London, 1988.

Tismăneanu, Vladimir, *Arheologia terorii*, Editura Eminescu, București, 1992 [1993].

Tismăneanu, Vladimir, *Irepetabilul trecut*, Editura Albatros, București, 1994.

Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, traducere de Laura Lipovan, Editura Polirom, Iași, 1997.

Tismăneanu, Vladimir, *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*, traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Editura Polirom, Iași, 1997.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, Iași, 2005.

Tismăneanu, Vladimir, „Ideologul partidului", în *Democrație și memorie*, Editura Curtea Veche, București, 2007.

Tudor [Pavelescu], Alina, „Une stratégie de légitimation politique. Le Parti Communiste Roumain et la reconfiguration du champ culturel", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. III, 2004.

Ţugui, Pavel, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998.

Ţugui, Pavel, *Dosarul Brâncuşi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Ţugui, Pavel, *Scriitori şi compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006.

Ullman, Paul, *Relaţiile Austriei cu România între 1945–1955*, trad. din germană de Rudolf Gräf şi Mihai Grigoraş, cuvânt înainte de Harald Heppner, Institutul European, Iaşi, 2003.

Urse, Laureana, *Intelectualitatea română*, Editura Expert, Bucureşti, [2000].

Vasile, Aurelia, *Le film de fiction sous le régime communiste: potentiel et perspectives d'une nouvelle recherche en Roumanie*, în Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (editori), *Quelle est la place des images dans l'histoire*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

Vasile, Cristian, „Educaţie şi ideologie în România, 1948–1953", în *Revista istorică*, serie nouă, tom XV, nr. 5–6, septembrie-decembrie 2004.

Idem, „Petru Groza şi degradarea folclorului românesc (1951)", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 3/2004.

Idem, *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005.

Idem, „Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism", în *Revista Istorică*, serie nouă, tomul XVI, nr. 5–6, septembrie-decembrie 2005.

Idem, „Impunerea controlului comunist asupra culturii, 1948–1953. Aspecte instituţionale", în *Arhivele Securităţii*, volumul II, CNSAS – Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Idem, „Cinematografia românească în perioada de tranziţie de la „epoca veche" la realismul socialist, 1945–1949", în *Arhivele Securităţii*, 4, volum coordonat de Silviu B. Moldovan, CNSAS – Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.

Idem, „Un ideolog ceauşist", în *Idei în dialog*, anul IV, nr. 5 (44), 2008.

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Vârgolici, Teodor, *Istoricul Societăţii Scriitorilor Români (1908–1948)*, Editura Gramar, Bucureşti, 2002.

Verdery, Katherine, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

Vitner, I., „Centenarul naşterii lui I.L. Caragiale", în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXII, nr. 1, Ianuarie 1952.

Vitner, I., *Prozatori contemporani*, Editura pentru Literatură, București, 1961.
Youngblood, Denise J., *Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrikh Ermler*, în Anna Lawton (ed.), *Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1992.
Zub, Al., *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*, Editura Polirom, Iași, 2006.

Interviuri

Interviu cu Petru Dumitriu realizat de Lucia Negoiță în anul 1994, redifuzat de TVR 2 în data de 9 aprilie 2002.
Interviu al autorului cu dl Șerban Papacostea (17 iulie 2002).
Restanțele criticii literare, emisiune moderată de prof. Eugen Negrici, având ca temă instrumentalizarea folclorului; TVR Cultural, marți 14 februarie 2006.

Indice

Achim, Viorel 37
Acontz, Nutzi (*Nuți Aconț*) 151
Agricola, Lidia 151
Albuleț, Maria 250
Aldan, Moise 277, 279
Alexandru, Tiberiu 186
Alexandrescu, Dragoș 207
Alexandrescu, Sică 124
Andreescu, Ion 168
Andreescu, Ștefan 37
Andricu, Mihail 207, 292
Andrițoiu, Alexandru 278
Anghel, Gheorghe 151
Anghelescu, Marcel 111
Anton, Mioara 37
Antoniu, Costache 111
Apostolescu, Nicu 192
Arghezi, Tudor 21, 49, 75, 78, 97, 122, 140, 281, 282, 298, 301
Armașu, Silvia 47, 230, 231, 234
Asztalos, István 105

Baba, Corneliu 151, 152, 160, 161, 298
Bach, J.S. 174
Baltazar, Camil 256
Banu, Florian 221
Banuș, Maria 98, 105
Barabás, István 157
Baranga, Aurel 242, 243
Baraschi, Constantin 133, 144, 145, 154
Barbu, Eugen 17
Barbu, Filaret 176, 177
Barbu, Ion 76
Barrault, Jean-Louis 126
Basarabeanu, Vornic 97
Bârlădeanu, Alexandru 117
Bârleanu, Eftimie 151
Bârsan, Zaharia 117
Bădeanu, H. 196
Bădescu, Ilie 22
Bălan, Nicolae 181
Bălan, Vasile 234
Bălăcescu, Lucia Dem. 137
Bejan, Cristina 37
Beliaev, V. 217
Beligan, Radu 124
Bellu, Niculae 222, 234, 235, 238, 248, 249, 309
Benador, Ury 41
Beniuc, Mihai 82, 98, 99, 102, 280
Bentoiu, Annie 182, 200
Bentoiu, Pascal 182
Berg, Alban 292
Berman, Jakub 303
Bertola, Clody 120, 242
Beu, Ion 234, 239, 240
Bolșakov, Ivan G. 222
Bourdieu, Pierre 25

Botez, Demostene 78
Bratuha, A.A. 219, 220, 222
Brauner, Harry 186, 187
Brediceanu, Tiberiu 181
Blaga, Lucian 301
Blandiana, Ana 20, 21
Blazian, H.P. 41
Blechsteiner, Robert 68
Bodnăraș, Emil 188, 245
Bogdanov, A.A. 20
Bogdan, Radu 32, 130, 133, 137, 153, 159, 168, 170, 171, 287, 295, 297, 298, 299
Bogza, Geo 86, 104, 298
Bordi, András 158
Borilă, Petre 245
Boterbloem, Kees 302, 305
Boureanu, Radu 98, 105
Bratoloveanu, Liviu 82
Brătianu, Ion I. C. 164
Brâncuși, Constantin 12, 136
Breazu, Marcel 279
Breazul, George 292
Breslașu, Marcel 43, 103, 114, 141, 288
Brezianu, Barbu 136
Bugeanu, Constantin 43, 117
Buican, Alexandru 136
Buicliu, Nicolae 292, 293
Burcă, Ion 41
Buțureanu, Mihai 161
Byck, Jacques 96
Bunescu, Marius 137
Bunin, Revel S. 207
Buruc, Dumitru 177

Callimachi, Scarlat 167
Camilar, Eusebiu 92, 93, 105
Campus, Eugen 92, 93
Caragiale, I.L. 6, 85, 102, 103, 109, 122–124, 144, 145, 260, 309
Caragea, Boris 137, 142, 153, 154, 162
Caraion, Ion 105
Carol al II-lea 179, 250
Carp, Paula 186
Cassian, Nina 76, 140
Catargi, Henri H. 137, 152, 156
Cazaban, Jules 120, 128
Căliman, Călin 35
Călinescu, G. 6, 18, 85, 86, 274, 298, 301
Călinescu, Paul 35
Călugăru, Ion 79, 92, 94, 98, 105
Cârneci, Magda 32, 33, 131, 137, 150, 296
Ceaikovski, Piotr I. 294
Ceaușescu, Nicolae 9, 13, 18, 22, 25
Cervantes, Miguel de 276
Chihaia, Pavel 87, 88
Chiper, Ioan 37
Chirescu Ioan D. 207, 292
Chișinevschi, Iosif 12, 40, 42, 43, 45-47, 49, 51, 62, 65, 66, 76, 80, 108, 113, 117, 119, 121, 141, 143, 166, 171, 175, 176, 178, 179, 185, 196, 199, 203, 212, 215, 221, 222, 245, 252, 270, 271, 299, 302, 303, 305
Chișinevschi, Liuba 90
Chivu, Stoica 245
Ciobanu, Gheorghe 186
Cioculescu, Eugenia 192, 193
Cioculescu, Șerban 85
Cioroianu, Adrian 9
Ciprian, George 125, 242
Ciulei, Liviu 120, 243
Ciucurencu, Alexandru 142, 145, 160, 161, 283, 287, 298
Ciurunga, Andrei (*Robert Cahuleanu*) 96, 97

Cobar, Nell 216, 217
Cocea, Alice 114
Cocea, Dina 111
Cocea, George 174
Cocea, N.D. 79
Cocişiu, Ilarion 186
Colbert, Bruno 276
Colin, Vladimir 83
Constantin, Paul 288
Constantinescu, Grigore 208
Constantinescu, Mac 137, 168
Constantinescu, Miron 173, 213, 245
Constantinescu, Pavel 234, 249
Constantinescu-Iaşi, Petre 39, 211
Constantiniu, Florin 303
Cordoş, Sanda 20, 21
Cornea, Paul 279
Cosaşu, Radu 278
Cosma, Octavian Lazăr 33, 206
Cosmuţă, Octavian 244
Coşbuc, George 85
Cottescu, Panait V. 193
Cottescu, Rita 193
Cova, Iosif 152
Crăciun, Constanţa 45, 207
Creangă, Ion 85, 123
Cristea, Mihaela 296, 297
Crivăţ, Vladimir 249
Crohmălniceanu, Ov.S. 76, 100, 101
Cuclin, Dimitrie 174
Cuşco, Andrei 37
Crişan, Maria 190
Cuţescu-Storck Cecilia 134

Dacian, Ion 188
Daix, Pierre 287
Dan, George 97, 106
Dan, Monica 106
Davidoglu, Mihail 43, 82, 105, 120, 237, 238
Davis, R. Chris 37
Dărăscu, Nicolae 170
Debussy, Claude 294
Deletant, Dennis 37
Demetrius, Lucia 105, 120, 125
Demu, Dumitru 12, 154, 160
Denize, Eugen 37, 58
Deşliu, Dan 82, 98, 105
Diaconu, Teodor 280
Dincă, Aurel 161
Dobrincu, Dorin 37
Domenico, Viorel 35
Dragomir, Mihu 97
Drăghici, Alexandru 166
Duby, Georges 28
Duduia, Andrei 229, 230
Dumitrescu, Geo 41
Dumitrescu, Gheorghe 237, 238
Dumitrescu, Ion 207, 289
Dumitriu, Petru 11, 86, 87, 94, 98, 105, 242, 279, 280

Eftimiu, Victor 79, 105, 125, 256
Eisenstein, Serghei 260
Eisler, Hans 208
Elian, Edgar 234
Eminescu, Mihai 72, 85, 101, 102, 123, 124
Erasmus din Rotterdam 276
Ermler, Fridrih 239
Etterle, Fory 242

Fărcăşanu, Mihail (*Villara*) 88
Felea, Aurel 256
Ferdinand I 164, 166
Filimon, Elena 190
Filotti, Maria 114, 115
Fischer-Galati, Stephen 9
Florea, Anca 34, 193, 194
Florea, Virgil 45
Florescu, Arta 193, 195
Florescu, Mihail 142

Florian, Radu 273
Fredanov, Beate 120, 128
Frunză, Eugen 98
Frunzetti, Ion 65
Fulga, Laurenţiu 98, 104

Gaál, Gábor 79
Gafencu, Grigore 201
Gafiţa, Mihai 278
Gagyi, László 91
Galaction, Gala 79
Galan, V.Em. 98, 104
Geo Medrea, Ada 151
Georgescu, George 201
Georgescu, Jean 242, 243, 260, 300
Georgescu, Paul 58, 279
Georgescu, Teohari 87, 121, 178, 247, 251, 253
Gheorghe, Ion 278
Gheorghiu-Dej, Gheorghe 10, 13, 18, 46, 63, 98, 131, 144, 158, 206, 233, 238, 245, 247, 249–252, 300
Gherman, Lazăr 151, 152
Ghiaţă, Dumitru 137
Ghica, Luciana Alexandra 37
Ghiţescu, Aurel 243
Ghiţescu, Gheorghe 288
Giurescu, Dinu C. 9
Goga, Octavian 113
Golomstock, Igor 156
Gonda, Gheorghe 47, 234, 245
Gorki, Maxim 282
Grămescu, Horia 280
Gregorian, George 106
Grigorescu, Lucian 43, 137-139, 152, 168, 298
Grigorescu, Nicolae 170
Grigurcu, Gheorghe 21, 22, 86, 296
Groza, Petru 36, 39, 44, 61, 72, 109, 110, 112, 115, 135, 146, 172, 174–182, 185, 212, 227, 251
Grozăvescu, Traian 181
Guguianu, Hristea 283

Haber, Leon 41
Hager, Kurt 302
Hajdú, Zoltán 105
Haiduc, Aurel 160
Han, Oscar 131, 137, 151
Haraszti, Miklós 296
Harşia, Teodor 155
Havel, Vaclav 9
Havermans, Jan Willem 68
Hayek, Friedrich 50
Hâncu, Constantin 95
Hette, Elly 151, 160
Hindemith, Paul 208
Hjartarson, Paul 37
Hoaje, Alexandru 279

Iacob, Bogdan Cristian 37
Iacob, Magda 168
Iancovescu, Ion 118, 119
Iftode, Eugenia 151
Ilie, Ion 127
Iliescu, Ion 10, 11
Iliu, Victor 118, 234, 242-244, 246, 247, 260
Imber, Sofia 12
Ionescu, Radu 154, 170, 288
Ionescu, Spirea 95
Ionescu, T.N. 161
Ionescu-Varo, Vasile 161
Ioniţă, Marin 278, 281
Iosif, Petre 43, 190, 200, 237, 279
Iosifescu, Silvian 83, 92, 279
Iov, Dumitru 106
Irimescu, Ion 137
Iser, Iosif 137, 151, 168, 298
Ispas, Chirilă 193
Iszák, Márton 157
Iuca, Simion 288
Ivaşcu, George 211, 212

Jalea, Ion 133, 137, 155, 298
Jakubowska, Wanda 247
Jar, Alexandru 94, 98, 105
Jdanov, Andrei 46, 59, 84, 209, 302
Jebeleanu, Eugen 82, 92, 105
Jerea, Hilda 193, 203, 206, 207
Jianu, Marin 142
Jianu, Nicolae 98, 105
Jipa, Ion 105
Jora, Mihail 114, 191, 200-203, 207, 290–291, 308

Kafka, Franz 126
Karnabat, Lucreţia 106
Kesselring, Joseph 109
Kiriţescu, Alexandru 125, 188
Klopstock, Sărmanul (P. Mihăescu) 106
Kopecky, Václav 302
Konrad, György 78
Kovács, György 91
Kovács, Zoltán 152
Kovalenko, Evgheni K. 171, 288
Kraus, Tiberiu 151, 288
Kulcsar, Bela 158

Labin, Gheorghe 142, 151, 154
Labiş, Nicolae 278, 281
Ladea, Romul 137
Lambru, Steliu 37
Lapedatu, Alexandru 165
Lapteş, Titus 127
Lazăr, Dorio 133, 154
Lazăr, Marius 26
Lecca, Corina 161
Lenin, V.I. 20, 84, 100, 144, 145, 155, 184, 206, 213, 218, 259, 282, 316, 322
Lichide, Alexandra 192
Liman, Horia 41
Livezeanu, Octav 39–41, 43, 63, 136
Lovinescu, Eugen 125
Lovinescu, Horia 125, 126
Lovinescu, Monica 126
Löwendal, G. 140, 148
Luca, Elisabeta 234, 248, 309
Luca, Ion 105
Luca, Vasile 40, 71, 75, 146, 234, 247, 248, 251, 253, 267, 309
Luchian, Ştefan 168, 170
Ludo, Isac 105
Lukács, Georg 46
Lungu, Dan 26, 100, 269
Lungu, Vasile 277
Lupescu, Elena 249, 250

Macovei, Ligia 141, 154
Maftei, Ernest 122
Maican, Aurel Ion 42, 117
Maiorescu, Titu 85
Manole, Manole H. 97
Manole, Ofelia 32, 53, 171, 207, 232, 240, 299
Manolescu, Nicolae 17, 20, 21, 29
Manu, Sara 103
Manu, George 243
Marin, Filip 164
Marşic, I. 161
Marţian, A. Pop 242
Massini, Dora 190, 193
Massini, Egizio 117, 189-191, 195
Mattis-Teutsch, Hans 131
Maximilian, Puiu 256
Maximilian, V. 114
Maxy, M.H. 6, 130–131, 138–142, 150–154, 308
Măgureanu, Octav 105
Mănescu, Corneliu 47
Mâţă, Cezar 37
Medrea, Cornel 135, 136, 151, 287, 298
Meltz, Piroska 293

Mendelsohn, Alfred 43, 189, 193, 208, 237, 238, 292
Meštrovič, Ivan 164
Metaxa, Margareta 192
Mezincescu, Eduard 43, 47, 117, 166, 186, 192, 202, 225, 229, 231
Micu, Dumitru 101, 278
Mihail, Jean 212
Mihale, Aurel 92-94, 98
Mihăieș, Mircea 301
Mihăilescu, Dan C. 23
Miklossy, Gavril (*Miklóssy Gábor*) 151, 154
Miłosz, Czesław 12
Mironov, Alexandru-Murad 37
Mitchievici, Angelo 254
Mitin, Mark Borisovici 238
Mizrahy, Dan 175, 289, 290
Mocanu, Marin Radu 27, 31
Moghioroș, Alexandru 161, 237, 245
Moghioroș, Stela 237, 238
Moldoveanu, Aristid 234
Molter, Károly 91
Monda, Virgiliu 105
Moraru, Asea 230, 231
Moraru, Jean 214
Moraru, Nicolae 40, 42, 43, 51, 76, 77, 109, 113, 114, 116, 118, 119, 138, 141, 148, 159, 168, 171, 176, 187, 188, 191, 231, 288, 290
Moscopol, Jean 196
Moscu, Adina Paula 154, 160
Mugur, Florin 278
Munteanu, Mircea 37
Murnu, Lucian 287, 288
Mustață, Natalia 220, 223
Mușatescu, Tudor 125

Neagu, Fănuș 278
Neamțu, Mihail 37
Negreanu, Dinu 117, 118, 234, 242, 244
Negreanu, Radu 43
Negrici, Eugen 27, 75, 107, 298
Nicolescu, Miron 60, 266, 267
Niculescu, Petruța 193
Niculescu-Basu, Grigore 193
Nilsson, Gustav 69
Nițescu, Marin 19, 21
Nora, Pierre 25
Novicov, Mihail 43, 77, 82, 98, 256, 278, 280

Onescu, Cornel 47
Oprescu George 132, 168, 170
Opriș, Ioan 165
Ornea, Zigu 21
Ortutay, Gyula 63
Orzea, George 274
Ostap, Andrei 161
Oțoiu, Damiana Gabriela 37

Paciurea, Dimitrie 164
Palade, Radu 207
Palade, Ruxandra 82
Pallady, Theodor 156, 157, 170
Pandrea, Petre 302
Pană, Saşa 131
Papacostea, Șerban 37, 63, 256
Pas, Ion 38, 41, 42, 98, 110, 135, 143, 145, 146, 167, 188, 202, 283
Pauker, Ana 61–63, 66, 67, 144, 158, 188, 207, 221, 238, 241, 245, 247–249, 251–253, 309
Pavelescu, Alina 37, 296
Pavlov, Ivan 282
Pârâianu, Răzvan 37
Pârvulescu, Constantin 245
Pătrășcanu, Elena 186
Pătrășcanu, Lucrețiu 59, 136, 186, 187

Păunescu, Nucu 243
Perahim Jules 130, 131, 151, 154, 168, 308
Petraşcu, Gheorghe 170
Petraşincu, Dan 105
Petre, F.M. 106
Petrescu, Camil 86, 87, 109, 125, 301
Petrescu, Cezar 78, 256
Petrescu, Constantin Titel 38
Petroff, Serge 302, 305
Petrovici, Ion 270
Petruţ, Emanoil 242
Philippide, Alexandru 298
Picasso, Pablo 285, 287
Pieslak, Sabina Pauta 184
Pintilie, Gheorghe 97
Prodan, David 26
Pop, Mihail 186
Pop, Virgil 234, 293
Pop de Szathmáry, Carol 134
Popa, Cosmin 37
Popa, Eugen 155
Popa, Marian 23, 24
Popa, Nicolae 151
Popescu, Dumitru 303, 304
Popescu, Justina 161
Popescu-Doreanu, Nicolae 207
Popescu-Tracipone, Traian 35, 216
Popovici, Vasile 207
Porumbacu, Veronica 98
Posmantir, Tudor 249, 250
Preda, Marin 17
Preoteasa, Grigore 142
Pribeagu, Ion 173
Protopopescu, Pache 164

Raicu, Lucian 278
Raicu, Mihail 118
Ralea, Mihai 21, 71, 127, 131, 277, 298
Ramadan, Constantin 243
Rareş, Marietta 111
Rânzescu, Jean 189, 190
Răcăciuni, Isaia 256
Răchiţeanu, Irina 242
Rădăceanu, Lotar 175
Rădulescu, Speranţa 178
Răutu, Leonte 29, 30, 32, 41, 45–47, 49, 51, 53, 57, 75–77, 84, 85, 100, 108, 119, 139, 141, 142, 162, 171, 175, 179, 199, 203, 207, 210, 222, 252, 266, 270, 271, 273, 282, 299-305
Reiningher, Geo 198
Révai, József 46, 303
Ressu, Camil 137, 152, 170, 283, 298
Rogalsky, Theodor 298
Roller, Mihail 108, 136, 222, 264, 269–271, 292, 293, 303
Romm, Abram 259
Romniceanu, Mihail 39, 43, 213
Rosetti, Alexandru 57, 298
Roşianu, Mihail 207
Rusu Şirianu, I. 105
Rudaşcu, Lelia 284, 285, 287, 288, 290

Sadova, Marietta 11, 244, 246
Sadoveanu, Mihail 18, 59, 81, 82, 98, 244, 279, 301
Sadoveanu, Profira 244
Sadoveanu, Valeria 244
Sandu-Dediu, Valentina 34, 203, 208
Sapunjin, Ioţa 66
Satmary, Alexandru 134
Satmary, Ortansa 134
Sava, Iosif 195
Sava, Valerian 35, 254
Săndulescu, Valentin 37

Schileru, Eugen 105, 151
Schoenberg, Arthur 292
Schweitzer-Cumpăna, Rudolf 151
Scipaciov, Stepan 99, 102
Scurtu, Ioan 9
Scurtu Corotcov, Natalia 234
Sebastian, Mihail 125
Selejan, Ana 17–20, 23
Sever, Septimiu 244
Shakespeare, William 277
Silvestri, Constantin 191, 207
Simion, Eugen 20, 22
Simionescu, Lulu 174
Slătineanu, Barbu 134
Sobolev, Iuri 169
Sobotka, Andrei 151, 161
Socor, Matei 34, 179, 180, 182, 202–208, 289, 291
Spiess, Ludovic 194, 195
Stalin, Iosif V. 9, 12, 46, 57, 84, 127, 144, 145, 155, 157, 160, 161, 167, 206, 245, 246, 250, 282, 297, 309
Stancu, Eugen 37
Stancu, Zaharia 41, 42, 79, 82, 86, 115, 117, 199
Stanislavski, Konstantin 115
Stanoevici, Bojidar 66
Stefanovici, George 192
Stelaru, Dumitru 105
Steriadi, Jean Al. 137, 168, 170, 283, 298
Storck, Frederic 134, 164
Streinu, Vladimir 85, 86
Strihan, Andrei 234, 274
Stroe, N. 173
Sturdza Bulandra, Lucia 109, 111, 119, 120
Suslov, Mihail A. 302
Suvorov, Aleksandr 160
Szekely, Andrei 207
Szönyi, Ștefan (*Szönyi István*) 151, 154, 160, 288

Șahighian, Alexandru 79, 82
Șaru, Gheorghe 151
Șelmaru, Traian 82
Șerbănescu, Dinu 197
Șincan, Anca Maria 37
Șoimaru Tudor 105
Șostakovici, Dmitri 209
Ștefănescu, Mircea 125
Știrbei, M. 193

Taru, Eugen 160
Taylor, Robert 216
Tălmăceanu-Dinescu, Ana 193
Tătărescu, Gheorghe 60, 61, 109, 179
Tătaru, Coriolan 177, 178
Teodorescu, Elena 112
Teodorovici, Goriţa 66
Teodoru, Horia 288
Theodorescu, Cicerone 92, 105
Tismăneanu, Leonte 12
Tismăneanu, Vladimir 11, 13, 37, 300, 302
Tita, Ștefan 38, 40, 42
Tito, Iosip Broz 65, 66, 143
Toma, A. 77, 81
Toma, Sorin 75, 76, 122, 139, 140, 282
Tomaziu, George 132
Tomozei, Gheorghe 278
Tonitza, Nicolae 170
Torasian, Sirarpi 151
Tucker, Robert C. 302
Tudorancea, Radu 37
Tulbure, Narcis 37
Tulbure, Victor 97, 280

Ţăranu, Ionel 105
Ţugui, Pavel 12, 27, 31, 45, 234, 274, 276

Ulmeni, Ion 127
Ungheanu, Mihai 21, 22
Ungureanu, Vasile 234
Urse, Laureana 26
Ursu, Maria 151, 234
Urşianu, Malvina 256

Valentineanu, Valentin 242
Vancea, Zeno 43
Vartic, Ion 109
Vasile, Cristian 9–12
Vasilichi, Gheorghe 266, 267, 284
Vasiliu-Falti, Vasile 151
Vass, Ghizela 68
Vass, Ladislau 74, 175, 179, 199, 222
Vârgolici, Teodor 86
Vega, Lope de 120
Ventura, Maria 126
Verdery, Katherine 25, 297
Vescan, Mauriciu 190
Vessa (activist) 49
Vergulescu, Spiru 285
Vianu,Tudor 21, 106, 273–277, 298
Vidraşcu, Raia 230
Visu, Gheorghe 250
Visu, Ioan 250
Vitner, Ion 83, 104, 123, 124
Vlad, M.T. 139, 168, 171
Vlahuţă, Alexandru 85, 101
Vlasiu, Ion 137
Vlădoianu, Nicolae 188
Voiculescu, Marioara 115
Voinescu, Alice 114, 119, 290
Voinescu, Teodora 168
Voitec, Ştefan 8, 38, 175, 261, 266, 272
Vona, Alexandru 88
Vornic, Tiberiu 105
Vraca, George 242

Webern, Anton 292

Xenopol, A. D. 27

Zaharescu, Barbu 117
Zambaccian, Krikor H. 135, 168
Zăinescu, Ecaterina 161
Zuaf, Lelia 161
Zub, Alexandru 25

Graţie unei temeinice documentări, Cristian Vasile a reușit să îmbine cât se poate de potrivit o varietate de surse istorice: documente ale Agitpropului, memorialistică, mărturii de istorie orală, izvoare diplomatice etc. Nu mă îndoiesc că va continua să aprofundeze cu competenţă politicile culturale comuniste din timpul lui Gh. Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu.

De ce scrie un istoric despre dramaturgie, beletristică, arte plastice? Pe terenul cercetării academice este loc pentru toată comunitatea istoriografică, politologică, pentru istoricii literari și de artă. Documentul de arhivă poate și chiar trebuie să fie privit din mai multe unghiuri, perspective etc. Arhivele sunt acum deschise. Aș îndrăzni să spun că și datorită Comisiei pe care am avut onoarea să o conduc în 2006. Atunci s-a consolidat între mine și Cristian Vasile o prietenie care sunt convins că va dura. Sunt fericit deci să salut această reușită istoriografică.

Vladimir Tismăneanu

În aceeași serie

Vladimir Tismăneanu
Fantoma lui Gheorghiu-Dej

Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile
Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului

Pierre du Bois
Ceaușescu la putere. Anchetă asupra unei ascensiuni politice

Thierry Wolton
KGB-ul la putere. Sistemul Putin

ISBN 978-973-50-2773-5